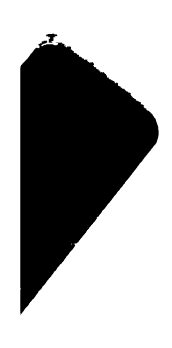
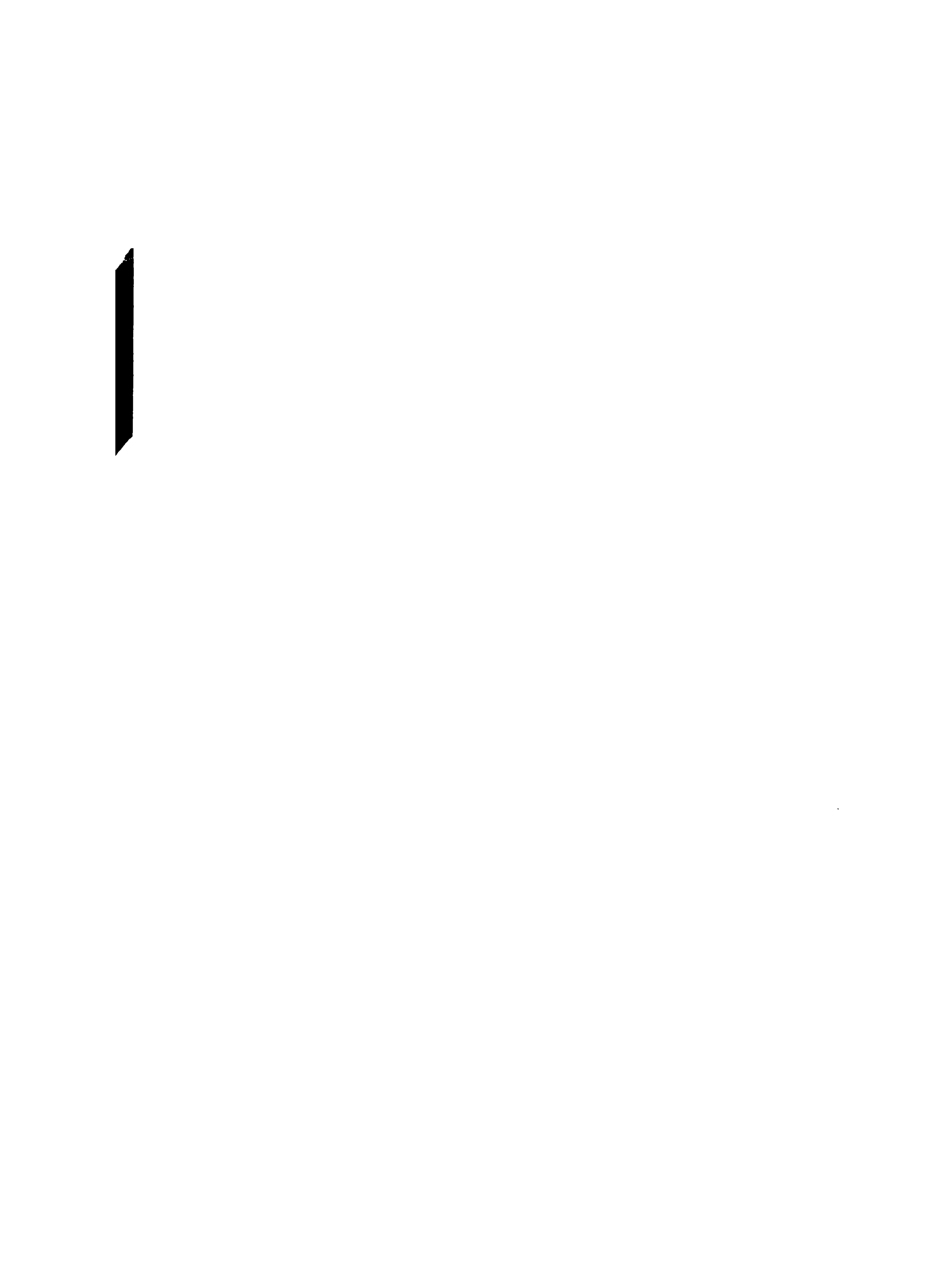



THE UNIVERSITY OF MICHIGAN
LIBRARIES
THE UNIVERSITY OF MICHIGAN
ARTES SCIENTIA VERITAS
1817



Die deutsche
Nationallitteratur
des neunzehnten Jahrhunderts.

Litterarhistorisch und kritisch dargestellt

von

Rudolf von Gottschall.

Fünfte vermehrte und verbesserte Auflage.

Dritter Band.



Breslau,
Verlag von Eduard Trewendt.
1881.

Viertes Hauptstück.

Die moderne Lyrik.

Erster Abschnitt.

Einleitung. Die schwäbische Dichterschule:

Ludwig Uhland — Gustav Schwab — Justinus Kerner — Gustav Pfizer — Eduard Mörike — Wilhelm Müller.

Wer am Fortschritte unserer Litteratur seit Schiller und Goethe zweifelt, den dürfen wir mit Recht auf die moderne Lyrik verweisen, welche eine Fülle neuer Töne angeschlagen hat, nicht bloß in dilettantischer Weise und mit einem oberflächlichen Virtuosentume, sondern mit einer Kraft und Innigkeit, welche die ganze Nation ergriffen hat. Zwar die romantische Lyrik war unergiebig durch ihre Formlosigkeit und eine falsche Volkstümlichkeit; der trübe, phantastische Schaum dieser ganzen Richtung konnte keine klare rhythmische Gestaltung gewinnen, und selbst der Geist des gefeierten Mittelalters trat uns nur verzerrt aus den Hohlspiegeln dieser Schule entgegen. Dagegen haben wir schon früher die Leier- und Schwertgesänge der Befreiungskriege, die mächtige Lyrik eines Hölderlin, die meisterhaften lyrischen Skulpturbilder Platens und Heines brillant-kokette, die Romantik zersetzende Liederpoesie gewürdigt. Wenn die Romantik selbst und ebenso ein großer Teil der jungdeutschen Produktion nichts war, als unausgegohrene Lyrik, Lyrik in Streckversen ohne rhythmischen Halt; wenn überhaupt die ältere und neuere Romantik alle poetischen Gattungen in einer blind waltenden Urpoesie vermischte, so müssen wir uns jetzt freuen, aus diesem poetischen Gestrüpp in's Freie zu treten, die Anfänge künstlerischer Scheidung und Sonderung zu begrüßen und damit die Rückkehr aus einer Epoche der Verwilderung zum klassischen Ideal.

Der frische Strom der Lyrik mußte sich am ersten aus den romantischen

Sümpfen wieder hervorringen, indem einige seiner Arme gar nicht darin untergegangen waren, sondern in selbständiger Strömung fortgeflutet hatten. Die Lyrik suchte sich zunächst Reinheit und Sicherheit der Form anzueignen; dann aber öffnete sie die geläuterte Form der Fülle von Gedanken und Lebensbildern, welche die fortschreitende Zeit ihr an die Hand gab, und indem sie so, nur mit lockerer Anknüpfung an einzelnen Traditionen der Klassiker und Romantiker, verschiedene neue Richtungen schuf und zu nationaler Geltung brachte, durfte sie der Anklage des Epigonentums kühn und ohne Scheu entgegentreten. Natürlich wiederholen sich in der Lyrik aller Zeiten bestimmte Gruppen der Empfindung und des Gedankens; ihrem Gattungsbegriffe nach ist die Lyrik Anakreons und Pindars unsterblich; aber es kommt auf den Geist an, in welchem sie ausgeführt wird, und auf das invidulle Dichtergepräge, das den Stempel der Neuheit und den Reiz unberechenbarer Mannigfaltigkeit hinzubringt. Wenn eine originelle Dichterbegabung in Empfindung und Gedanken den Geist ihrer Zeit und Nation zu treffen weiß oder vielmehr ihn in ihr eigenes Fleisch und Blut verwandelt hat, dann entsteht eine Dichtung, welche die Bürgschaft der Dauer in sich trägt. Doch was Homer, Pindar und Anakreon, Virgil und Horaz, Dante, Calderon, Cervantes, Camoëns und Shakespeare mit feurigen Zungen predigten: das ist für die Kurzsichtigkeit ihrer meisten Verehrer verloren, welche nur eine Schablonenpoesie nach bestimmten Mustern kennen und, unfähig, den Geist der Gegenwart zu begreifen, den Geist aller Zeiten durcheinander mischen.

Die Goethe-Schillersche Lyrik, die Schöpfung außerordentlicher Begabungen, welche für Empfindung und Gedanken ergreifende und ewig gültige Töne anschlugen, war doch von ganz bestimmten Voraussetzungen der klassischen Schulbildung abhängig und ohne philologischen Kommentar in vielen mythologischen Einzelnheiten unverständlich. Man kann diese Dichtungen unmöglich für die geläuterte deutsche Nationalpoesie, für die höchste unübersteigliche Stufe ihrer Entwickelung halten. Die Bürgersche Volkspoesie, die sich der klassischen gegenüberstellte, vermied zwar im ganzen diese Fremdheit der Beziehungen, den antiken Rahmen und die mythologischen Arabesken, hatte er auf der andern Seite nicht genug Adel und Gedankengehalt, um eine vollkommene Ebenbürtigkeit zu behaupten. Die elegischen Poeten Matthisson, Salis, Tiedge u. a. ermangelten einer durchgreifenden Dichterkraft und kränkelten an einer Empfindsamkeit, welche gerade nach den Befreiungskriegen in einzelnen Kreisen der Gesellschaft Mode war. Die weinerliche Welt höchst persönlicher Stimmungen, dies Sehnen nach dem Spielzeuge der Kindheit, diese ganze um Trümmer rankende Epheu-

Poesie hatte sich zwar von der klassischen Tradition emanzipiert und doch die Grazie der Form beibehalten; sie suchte zwar, wie in Tiedges „Urania," der sich Mahlmannsche, Witschelsche und ähnliche Dichtungen anschlossen, einen geläuterten christlichen Glauben an die Stelle der heidnischen Reminiscenzen zu setzen und mit poetischen Votivtafeln über Glaube, Liebe und Hoffnung, durch Nacht zum Licht u. dgl. m. die Stammbücher deutscher Frauen und Jungfrauen zu bereichern; aber diese scheinbare Selbständigkeit einer nur matt beleuchteten Gedankenwelt gab keinen hinreichenden Ersatz und kein bedeutsames Gegengewicht gegen die von großen Genies getragene Anlehnung an die antike Welt. Was kräftig, männlich, geistvoll in der griechischen und römischen Poesie war, die großen Gesichtspunkte des Staates und des öffentlichen Lebens, die schöne plastische Sinnlichkeit: das waren Elemente, die nicht beseitigt werden durften in einer Zeit, für welche der Hellenismus eine dauernde Erquickung bleiben wird; aber die Aeußerlichkeiten, die überlieferten Gestalten der Mythe, die Stoffe des Altertums, die absichtliche Hineindichtung in die antike Weltanschauung mußten fallen, wenn die deutsche Lyrik eine nationale Wiedergeburt erleben sollte. Den Uebergang zur berechtigten Zeitlyrik hatten bereits die Lyriker der Befreiungskriege und Platen gemacht. An sie lehnte sich die bahnbrechende österreichische Lyrik, welcher im engeren Wortsinne politische und philosophische folgten. Früher schon hatte nach Goethes Vorgange die orientalische Lyrik in manchen glänzenden Produktionen eine pantheistische Lebensweisheit ausgesponnen, während die schwäbische Dichterschule den germanischen und mittelalterlichen Geist in seiner Reinheit, angeregt von der Romantik, aber frei von ihren Verzerrungen, in lieblichen Dichtungen zu Tage förderte.

Das Geburtsland Schillers, Schellings und Hegels, das gemüt- und geistreiche Schwabenland, stellte der in Norddeutschland blühenden Romantik eine geschlossene lyrische Dichterphalanx gegenüber, welche ebenso an Schiller und Goethe, wie an die unverfälschten Traditionen des Mittelalters anknüpfte, sich dabei aber durch den Ernst der Gesinnung, die Wärme der Ueberzeugung und durch die Lauterkeit der Dichtform wesentlich von den formlosen Poeten der mondbeglänzten Zaubernacht unterschied. Zwar schien die Bildung einer provinziellen Dichterschule auf eine Abschwächung der dichterischen Kraft hinzudeuten, welche in unseren großen Geistern sich von solchen äußerlichen Bedingungen freigemacht und durch ihre welterobernde Energie den Anschluß einer bestimmten Schule nicht zugelassen hatte. Denn das große Genie wirkt zu weit und zu machtvoll, um in nächster Nähe eine so vertrauliche Ansiedelung zu gestatten. Es regt an und durchgeistigt weithin Richtungen und Talente; doch es ragt zu hoch

empor, um eine Schule zu stiften, die sich immer nur aus Gleichstrebenden bildet, bei denen eine mittlere Begabung ohne zu große Abweichungen vorherrschend ist. In der That würde man bei der schwäbischen Dichterschule die bedeutenden Gedankenhebel Schillers und Goethes vergebens suchen. Ebenso fehlt hier eine in allen Formen schöpferische Dichterkraft, welche auch die Wissenschaft in ihre Kreise zieht; es fehlt die Majestät der Geister ersten Ranges. Wir bewegen uns hier in einer Welt des Gemütes; aber es sind klare Gemüter, und klar ist ihre Welt. Mit weiser Beschränkung pflegten sie die Lyrik, welche unter ihren Händen die erfreulichsten Blüten trieb. Das Urteil Goethes, der den „sittlich-religiös-poetischen Bettlermantel“ bei Gustav Pfizer getadelt, war ebenso einseitig, wie das Urteil Heines, welcher die schwäbische Schule die Fontanelle für alle bösen Säfte Deutschlands genannt. In der That war bei einzelnen Anklängen an Goethes einfach-innige Liederpoesie doch die sittliche Gesinnung Schillers bei der schwäbischen Dichterschule vorherrschend. Nur Uhland traf den einfachen Ton älterer und Goethescher Romanzen; die übrigen Dichter ließen ihre Balladen in der Schillerschen Weise stolz und voll austönen, und selbst bei Meister Uhland erinnern einzelne Dichtungen, wie z. B. „des Sängers Fluch“ an Schillers hinreißendes Pathos und markige Kraft und Fülle.

Was den Inhalt dieser schwäbischen Poesie betrifft, so war es zunächst die landschaftliche Natur, die sich ja im schönen Schwabenlande so reizend und reich entfaltet, und die Gemütsstimmungen, welche durch die Einwirkungen der Naturschönheit hervorgerufen worden, die in musikalisch-innigen Liederklängen ausatmeten. Das einfach besaitete und klargestimmte Gemüt dieser Poeten vermied jedes herausfordernde Virtuosentum der Empfindung, alle kühnen Griffe und schwindelnden Probleme des Gedankens; es war ganz Hingabe, Sinnigkeit, Innigkeit und Naturandacht. So nennt Justinus Kerner die Natur mit Recht die Meisterin der schwäbischen Dichterschule, nachdem er die Schönheiten Schwabens, die lichten Matten, das dunkle Waldrevier, die Berge voll Reben, den blauen Neckar uud die epheuumrankten Burgen seines Vaterlandes mit warmen Farben geschildert. Doch selbst bei dem Magier Justinus Kerner war diese Naturandacht unbefangen und von jeder Mystik frei. Wie sich diese Dichter durch die Reinheit der Naturanschauung von den Romantikern unterschieden, so auch durch die klare Auffassung des Mittelalters, das sie in ihren Balladen und Romanzen verherrlichten. Sie beschworen meistens schöne, idealisierte Gestalten herauf, die ein echt menschlicher Adel beseelte; es waren nicht Fouqués sentimentale Raufbolde, nicht Brentanos schwarz-

bärtige Zauberer, nicht Tiecks ironische Purzelmännchen im Harnische; es waren Menschen mit edler, warmer Empfindung, gültig für alle Zeiten und allen Zeiten verständlich. Auch suchte diese Poesie nicht ängstlich jede Berührung mit der Gegenwart zu vermeiden, sondern proklamierte in energischer Form das Glaubensbekenntnis des süddeutschen Liberalismus.

Der Führer und Meister der Schule, Ludwig Uhland aus Tübingen (1787—1862), gehört zu den Lieblingsdichtern der Nation, welche sich mit Recht von den harmonischen Klängen seiner formvollendeten Lyrik mächtig angezogen fühlte. Ludwig Uhland hatte sich teils als Gelehrter altdeutschen Studien gewidmet und zu ihrer Förderung selbst beigetragen, teils als Politiker in den Württembergischen Kammern und in der Frankfurter Nationalversammlung auf den Bänken der Opposition gesessen. Das Studium der mittelalterlichen Poesie war ebenso befruchtend für seine Phantasie, anregend durch die naiv-treuherzigen Gestalten, das einfach sinnige Empfinden und die markige Kraft derselben, wie seine Thätigkeit als Deputierter die Energie des männlichen, freien Wortes in seine Schöpfungen übertrug. Kraft, Adel und Grazie, eine nicht zur Weichlichkeit abgestumpfte Weichheit, sanfte, doch nicht verschwimmende Umrisse der Zeichnung und anmutige Melodie des Ausdruckes charakterisieren die Uhlandschen Dichtungen.

Die Naturpoesie Uhlands hielt sich von jeder weitschweifigen Landschaftsmalerei ebenso fern, wie von Matthissonscher Sentimentalität und lehnte sich mehr an die Empfindungsweise der alten Minnesänger an, die er mit großer Magie des Wohllautes auszudrücken verstand. Wie reizend klingt das Frühlingslied:

„Ich bin so hold den sanften Tagen,
Wann in der ersten Frühlingszeit
Der Himmel, bläulich aufgeschlagen,
Zur Erde Glanz und Wärme streut,
Die Thäler noch von Eise grauen,
Der Hügel schon sich sonnig hebt,
Die Mädchen sich ins Freie trauen,
Der Kinder Spiel sich neu belebt."

Wie sabbathlich tönt „des Schäfers Sonntagslied," wie frisch und kräftig „des Knaben Berglied!" Wenn der Dichter den „Maienthau" den „Mohn," „die Malve" feiert, so giebt er uns stets ein klares, bestimmtes Naturbild, ohne in prosaische Beschreibung zu verfallen; ohne allegorisches Spiel tritt die daran geknüpfte Empfindung uns entgegen; es sind lauter Treffer, keine Nieten des Gefühls. Das harmloseste „Wanderbildchen" drückt, so einfach es hingehaucht ist, doch eine ganz be-

stimmte Stimmung aus, die uns traulich anmutet, weil wir unmittelbar ihre Wahrheit empfinden; es bedarf nur weniger Züge, und die „Nachtreise" ins finstere Land, die Winterreise bei dem kalten Wehen, den leeren Straßen, der trüben Sonne, die stürmische Hast der Heimkehr, die noch im letzten Augenblicke überall Gefahren ahnt, welche sich dem ersehnten Wiedersehen in den Weg stellen könnten: das steht uns alles wie selbstempfunden vor der Seele. Es zeugt von Uhlands Meisterschaft, daß selbst seine kleinsten Zweizeilen wissen, was sie wollen, und nicht im Blinden tappen, wie bei so vielen seiner Nachahmer. Mit welchen gewaltthätigen Paraphrasen hätten sie ein solches Lenz-Epigramm, wie Uhlands „Frühlingstrost," ausgesponnen:

„Was zagst du, Herz, in solchen Tagen,
Wo selbst die Dornen Rosen tragen?"

So konnte Uhland mit Recht als Repräsentant der einfachen Volks- und Naturpoesie auftreten und die Reaktion gegen die antikisierende Richtung unserer Klassiker, die einem Bürger wegen der oft lockeren Form und mancher Plattheit und cynischen Handgreiflichkeit mißlungen war, selbst in klassischer Weise siegreich durchführen. Sein Lied: „Freie Kunst" ist das Programm dieser neuen, weihevollen Volkspoesie, welche gegen die Gelehrtenpoesie und ihre Formeln und Regeln, gegen die Macht ästhetischer Autoritäten, kurz gegen das klassische Ideal ganz wie die romantische Schule ankämpft, nur mit dem Unterschiede, daß hier der Kampf in formeller Beziehung mit ganz gleichen Waffen geführt wird, ritterlich und nicht mit der Keule des Waldmenschen, mit der die Romantiker losschlugen, im Gegensatze gegen alle „Nekromantik" und alles geheimthuerische Wesen, mit welchem die Jünger der Schule buhlten. Uhland verkündete die Emanzipation des „Liedes" von unfreien Traditionen, ja das Aufblühen einer allgemeinen deutschen Liederpoesie auf nationaler Grundlage:

„Singe, wem Gesang gegeben
In dem deutschen Dichterwald!
Das ist Freude, das ist Leben,
Wenns von allen Zweigen schallt.

Nicht an wenig stolze Namen
Ist die Liederkunst gebannt;
Ausgestreuet ist der Samen
Ueber alles deutsche Land.

Deines vollen Herzens Triebe,
Gieb sie keck im Klange frei!
Säuselnd wandle deine Liebe,
Donnernd uns dein Zorn vorbei.

Singst du nicht dein ganzes Leben,
Sing doch in der Jugend Drang!
Nur im Blütenmond erheben
Nachtigallen ihren Sang.

Kann man's nicht in Bücher binden,
Was die Stunden dir verleihn;
Gieb ein fliegend Blatt den Winden,
Muntre Jugend hascht es ein.

Fahret wohl, geheime Kunden,
Nekromantik, Alchymie!
Formel hält uns nicht gebunden,
Unsre Kunst heißt Poesie.

Heilig achten wir die Geister,
Aber Namen sind uns Dunst;
Würdig ehren wir die Meister,
Aber frei ist uns die Kunst.

Nicht in kalten Marmorsteinen,
Nicht in Tempeln dumpf und tot:
In den frischen Eichenhainen
Webt und rauscht der deutsche Gott."

Der „deutsche Gott", den Meister Uhland erfunden, und der bis auf Karl Beck in den verschiedensten lyrischen Variationen gefeiert wird, tritt hier mit vollem Bewußtsein den römischen und griechischen Göttern gegenüber, in deren Tempeln Schiller und Goethe so viele schön gemeißelte Bilder aufgestellt hatten. Indes mag die in den Winden flatternde Volkspoesie für das einfache „Lied" ihre Geltung behaupten, wenn sie ohne höhere Prätensionen auftritt; doch ein solcher Liederfrühling läßt sich nicht kunstvoll heraufbeschwören und kann nur als Thatsache eine bedingte Anerkennung verlangen. Eine Emanzipation von der Kunstform wird immer zur Barbarei führen, auch bei poetisch gestimmten Gemütern. Das beweisen ebenso manche echten Liederblüten der Volkspoesie, wie besonders die vielen nachgemachten Klänge, die falsch glitzernden böhmischen Steine in ihrer Krone. Einer harmonischen Natur, wie Uhland, lag diese Gefahr so fern, daß er sie nicht einmal zu ahnen scheint.

In den patriotischen Gedichten schließt sich Uhland zunächst den Lyrikern der Befreiungskriege an; sein „Vorwärts" tönt wie ein kecker Trompetenmarsch; er widmet all sein Sinnen dem neuerstandenen, freien Vaterlande. Doch unmittelbar an die kurzen, schlaghaften Kampfeshymnen reiht sich die Forderung der Volksrechte, die mit majestätischem Orgelklange im Oktobergesange einherbraust:

„Wenn heut ein Geist herniederstiege,
Zugleich ein Sänger und ein Held,"

und deren bedeutsamste Fuge die Mahnung an die Fürsten ist:

„Wenn eure Schmach die Völker lösten,
Wenn ihre Treue sie erprobt:
So ists an euch, nicht zu vertrösten,
Zu leisten jetzt, was ihr gelobt."

Dies scheint auf neue Verfassungsformen hinzudeuten; doch was Uhland singt und feiert, ist in Wahrheit das alte gute Recht:

„Und wie man aus versunknen Städten
Erhabne Götterbilder gräbt,
So ist manch heilig Recht zu retten,
Das unter wüsten Trümmern lebt."

So mahnt er die Volksvertreter:

„Tadeln euch die Ueberweisen,
Die um eigne Sonnen kreisen,
Haltet fester nur am Rechten,
Alterprobten, einfach Rechten!"

Das alte gute Recht beruht auf dem Vertrage:

Vertrag! Es ging auch hier zu Lande
Von ihm der Rechte Satzung aus;
Es knüpfen seine heil'ge Bande
Den Volksstamm an das Fürstenhaus."

Und dies alte Recht soll Oeffentlichkeit der Gerichte, mäßige Steuern, Schutz der Wissenschaft, allgemeine Wehrberechtigung der Freien und Freizügigkeit wiederbringen. Diese etwas schwerwuchtigen politischen Begriffe hat Uhland in ein sehr graziöses poetisches Flügelkleid gehüllt, so daß man sie kaum wiedererkennt. In Wahrheit ist aber diese Begeisterung für das gute alte Recht, dies Zurückgehen auf frühere Zustände nur lyrische Politik, eine Politik des Gemütes. Die Vernunft würde solche Ansprüche nicht auf früheren Bestand, sondern auf ihre innere Berechtigung gründen. Das gute alte Recht in Pausch und Bogen würde Uhland nicht zurückwünschen können; man erinnert sich dabei unwillkürlich an Hegels scharfe Kritik der „Verhandlungen der Württembergischen Landstände" (Sämtl. Werke, Bd. 16, S. 219), in welcher das alte gute Recht mit vielen seiner Auswüchse vom Standpunkte einer bewußten, vernünftigen Freiheit beurteilt wird. Die Perspektive in die Zukunft scheint auch für den Dichter förderlicher, als der Rückblick in die Vergangenheit, sobald es sich um bestimmte politische Rechte handelt; und auch Uhland ruft ja mit jener Unklarheit, welche die notwendige Konsequenz einer lyrischen Politik ist, aus:

„Der Freiheit Morgen steigt herauf,
Ein Gott ist's, der die Sonne lenket,
Und unaufhaltsam ist ihr Lauf."

Uhlands bedeutendste Dichtungen sind ohne Frage seine Balladen und Romanzen, in denen er sich von altdeutscher Poesie den einfach-treuherzigen Stil angeeignet, und die deshalb meistens einen naiv-traulichen Eindruck machen. Uhland verfällt nirgends in das Dithyrambische, in weit ausgesponnene Malereien und prunkende Schilderungen; er bleibt immer bei der Sache und wirkt durch die schlagende Bezeichnung der für den Fortgang der Handlung wesentlichen Momente. Der kurze Vers enthält oft mit sicheren Zügen ein ganzes Bild, eine Thatsache der äußeren Welt oder des Gemütes; jeder Vers ist gleichsam ein dramatischer Akt mit einer in sich fertigen Handlung, der weiter über sich hinaus weist. Die Helden der Uhlandschen Balladen sind Sänger, Ritter, Fräulein, Hirten, Heldenkönige, deutsche Fürsten, Pilger, Jäger, Elfen, alle in etwas weichen Umrissen und abendrötlicher Beleuchtung; wir haben es mehr mit dem Gemüte zu thun, als mit der Gestalt; die Plastik muß einem träumerischen Kolorit weichen. Schon die häufigen Diminutive, die Töchterlein, Kränzlein, Jungfräulein, Röslein beweisen, daß alle diese Gestalten kein selbständiges Leben haben, sondern noch mit den Eierschalen des Gemütes, aus dem sie hervorgekrochen, umherlaufen. Die dichterische Brütwärme waltet gleichsam noch über ihnen; es ist eine aus dem Gemüte herausgeborene Epik. Die schöne Maid, die traute, süße Helene, die hohe Adelheid und ähnliche Wendungen bezeichnen diese mittelalterliche Art und Weise der Charakteristik, bei der nur die Empfindung die Farben reibt. So bewegt sich auch die Handlung in diesen Balladen meistens im Reiche des Gemütes, und so viele Schwertklingen in ihnen blitzen, so viel Blut in ihnen fließt, immer sind Empfindungen die bewegenden Hebel der äußerlichen Aktion; aber diese Empfindungen sind einfach, wahr, sittlich; es ist ein unverfälschter deutscher Wein, den wir aus dem Krystallglase dieser Dichtungen schlürfen. Nur in wenigen „Balladen", wie in „Graf Eberhard der Rauschebart", waltet das epische Element vor, das in der modernisierten Nibelungenstrophe voll und kräftig austönt. So machen die Uhlandschen Balladen einen reinen Eindruck und haben an und für sich einen hohen Wert. Dennoch muß man, wenn es erlaubt ist, von einer modernen Ballade zu sprechen, von dieser eine mehr vorwiegende Gestaltungskraft und den Interessen unserer Zeit verwandtere Stoffe verlangen. Der Aether der Empfindung giebt manchen schönen Glorienschein; aber eine thatkräftige Nation und eine ihrer geistigen Energie bewußte Zeit darf eine kernhaftere

Poesie verlangen, in welcher nicht bloß die Begebenheit aus der Empfindung, sondern die That aus dem Geiste geboren wird.

Von den kleineren Romanzen Uhlands zeichnen sich einige durch harmlos drollige Wendungen aus, wie z. B. „der weiße Hirsch“, „das Reh“, während andere, wie „Graf Eberstein“ eine ans Frivole anklingende Pointe haben. Recht einfaches, klares Gepräge hat die Romanze: „Graf Eberhards Weißdorn“, in welcher ein warmes Gefühl sich schlicht und treu ausspricht. Von den größeren Balladen bleibt „des Sängers Fluch“ die machtvollste und eingreifendste. Weniger können die Nachdichtungen spanischer und provençalischer Poesie ansprechen. Dagegen ist die „Bidassoabrücke“ eine moderne Ballade in Stoff und Stil; das ist Ton und Richtung, die für die Zukunft neue Blüten und neue Absenker versprechen!

Die Uhlandsche Empfindung war an und für sich gesund und nicht schwächlich, aber doch zu schwach, um eine andere Dichtform als die Lyrik rein auszugestalten. So können seine Dramen, deren Wiederaufnahme von seiten einzelner bedeutender Bühnen als eine gerechte Anerkennung eines dichterischen Talentes im allgemeinen froh begrüßt werden darf, an und für sich nur als schwache Versuche bezeichnet werden. Uhland war bestrebt, Bausteine zu einer wahren Nationalbühne zusammenzutragen; deshalb wählte er Stoffe aus der deutschen Geschichte; doch mit dieser unmittelbaren Appellation an das patriotische Gefühl war wenig erreicht, wenn es der heraufbeschworenen Vorzeit an innerem Mark und Nerv fehlte. Die Sprache im „Herzog Ernst von Schwaben“ (1839) und „Ludwig der Bayer“ (1846) ist einfach und edel; aber sie wimmelt von Schillerschen Reminiscenzen, und ganze Verse der Schillerschen Tragödien finden sich hier mit Verwunderung wieder. Es fehlt ihr charakteristische Färbung, Neuheit und Frische. Die Komposition dieser Dramen ist zwar korrekt und folgerichtig, aber kunstlos und ohne alle tiefere Bedeutung; die Gestalten sind nur durch ihre Empfindungen charakterisiert und in ein mattes geistiges Dämmerlicht gestellt.

Die aus Uhlands Nachlaß herausgegebenen „Schriften zur Geschichte der Dichtung und Sage“ (5 Bde., 1866—70) geben uns die Resultate der unermüdlichen wissenschaftlichen Beschäftigung des Dichters mit unserer älteren Litteratur, deren volksmäßige Elemente er mit sicherem Instinkt aus allen, auch den künstlerisch gestalteten Dichtungen herauszufinden wußte. Ein feinsinniger Takt, der die gelehrte Forschung unterstützte, mit großer Gefälligkeit und Durchsichtigkeit der Darstellung vereinigt, sind die Vorzüge dieser Schriften. Wenn auch manches Unfertige

und nicht für den Druck vollständig Vorbereitete aus dem Nachlaß der Oeffentlichkeit übergeben wird, so liegt die Rechtfertigung hierfür nicht bloß in der Pietät, welche das allseitige Wirken des verstorbenen Dichters der Nation aneignen will, sondern auch in der Gediegenheit selbst dieser fragmentarischen Hinterlassenschaft. Die Sammlung wird eröffnet durch die Vorlesungen über die „Geschichte der altdeutschen Poesie", denen die Vorlesungen über die „Geschichte der deutschen Dichtkunst im 15. und 16. Jahrhundert" folgen. Mit besonderer Vorliebe hat Uhland die deutsche Heldensage behandelt nach ihren geschichtlichen, örtlichen, mythischen und sittlichen Beziehungen und den Formen der Darstellung; ebenso das deutsche Volkslied, aus dem er seine eigene Lyrik mit sympathischem Behagen schöpfte. Seiner früheren Sammlung alter „hoch- und niederdeutscher Volkslieder" folgt im dritten Bande des Nachlasses eine erläuternde Abhandlung, deren Abschnitte zum Teil einen echt poetischen Duft atmen, wie der „Rat der Nachtigall." Daß Uhland auch die Persönlichkeiten der Dichter wohl zu charakterisieren versteht, beweist seine vortreffliche Schrift über „Walter von der Vogelweide". Das Gesamtbild des Poeten, der den unverfälschten Geist des Mittelalters ebenso zu ergründen weiß, wie er ihn in sich aufgenommen hat, wird durch diese gelehrten Schriften erst vollständig hergestellt.

Das einförmige, in vieler Hinsicht philiströse Leben Ludwig Uhlands bietet im ganzen nur geringes Interesse. Gleichwohl ist die biographische Uhlandlitteratur bei der Teilnahme, welche das deutsche Volk dem liebenswürdigen Dichter schenkt, sehr ins Kraut geschossen*).

Neben Uhland verdient Gustav Schwab aus Stuttgart (1792—1850), gestorben als Pfarrer daselbst, von den schwäbischen Dichtern hervorgehoben zu werden, da er als Biograph Schillers, als Uebersetzer Lamartines, als Mitherausgeber des schwäbischen Musenalmanachs und in mancherlei Reiseschriften eine vielseitige litterarische Thätigkeit ausgeübt. Seine „Gedichte" erschienen gesammelt 1828 (2 Bde., 4. Aufl. 1850). Schwab ist der salbungsvolle Repräsentant der schwäbischen Lyrik; die Empfindung gewinnt bei ihm ein homiletisches Pathos, und die naiven

---

*) Wir erwähnen: „Ludwig Uhlands Leben", aus dessen Nachlaß und eigener Erinnerung zusammengestellt von seiner Wittwe (1874); Prof. Dr. Fr. Pfeiffer: Briefwechsel zwischen Joseph Freiherr von Lähroblog und L. Uhland (1870). F. Notter, „Ludwig Uhland, sein Leben und seine Dichtungen" (1863), Karl Mayer, „Ludwig Uhland, ein Lebensbild" (1861) und „Uhland, seine Freunde und Zeitgenossen" (2 Bde., 1863), Joh. Gihr, „Uhlands Leben" (1863) und zahlreiche Vorträge und Essays von F. T. Vischer, Heinrich von Treitschke, Otto Jahn, Paul Eichholz u. a.

Lakonismen der Uhlandschen Poesie verschwinden gänzlich. Die priesterliche Eloquenz der Schwabschen Dichtungen läßt manchen matten und trivialen Gedanken zu Worte kommen: Schwab breitet den geistigen Mantel seiner Richtung, den man mit Goethe gerade nicht einen Bettlermantel zu nennen braucht, der aber keineswegs ein Faustmantel ist, recht breit auf den Boden aus, so daß daß man alle Stäubchen und Flecken sieht, die Uhlands Faltenwurf verbarg. Die Gesinnung Schwabs ist bieder, warm und frei; er hat das Bewußtsein einer neuen Zeit:

„Selt'nes ward von uns erlebet,
Einer von den großen Tagen;
Ja, die Weltuhr hat geschlagen,
Daß die Mitternacht erbebet.

Funkelnd glänzten die Gestirne
Einem neuen Tag entgegen,
Auf der Erde keimte Segen,
Und der Mensch erhob die Stirne."

Dennoch wendet er sich in seinen Romanzen, Balladen und Legenden der alten Zeit zu, mit besonderer Berücksichtigung der Sagenwelt. Die Balladen Schwabs sind geschwätzig, breit in der Schilderung, oft matt in der Pointe; ihnen fehlt der ideale Hauch des Uhlandschen Kolorits, die Grazie, die Harmonie der Linien; an ihre Stelle tritt eine wohlgefällige Landschaftsmalerei und eine ebenso wohlgefällige Gemüts-Theologie, welche mit ihren Reflexionen die Erzählung unterbricht. Die Mischung eines oft hausbackenen Realismus mit dieser gutmütigen Redseligkeit vermag nicht Dichtungen aus einem Gusse zu erzeugen, wie sie aus Meister Uhlands lebendiger Intuition fertig hervorsprangen. Als Theolog wählt unser Dichter gern solche Stoffe aus der Volkspoesie, deren Fabel eine am Schlusse angeheftete Moral zu Nutz, Frommen und Besserung der Menschen verträgt. Uhland begnügt sich mit der Magie der Empfindung; Schwab verfolgt eine praktische Richtung und giebt seine poetischen Rezepte nicht ohne Gebrauchsanweisung. Er war überhaupt der praktische Seelenhirt der schwäbischen Dichtergemeinde und vermittelte ihre Bedürfnisse nach allen Seiten hin, mochte nun ein junger Poet ein Blättchen im Musenalmanach für sich in Anspruch nehmen oder gar unter seiner Aegide in einem selbständigen Bändchen vor das deutsche Publikum treten. Er bildete so die litterarische Agentur für die Poesie, „die von allen Zweigen schallt", für den freigesprochenen deutschen Dichterwald, von welchem Uhland alle ästhetischen Servituten abgelöst hatte. Die Vorliebe für mittelalterliche Stoffe war bei Schwab offenbar durch Uhlands Beispiel bedingt;

seine eigene Begabung hätte ihn mehr zur genrebildlichen Behandlung moderner Volks- und Lebensbilder hingeführt; seine Jungfräulein haben nichts süßes und minnigliches; seine Ritter sehen alle recht nüchtern und protestantisch aus; aber wenn er uns „das Eßlinger Mädchen“ vor dem Franzosengeneral Melac, wenn er uns „den Reiter und den Bodensee“, den vernichtenden Schreck nach einer ungekannt überstandenen Gefahr schildert oder das in die stille, ahnungsvoll beleuchtete Familiengruppe tötlich einschlagende „Gewitter“, so gewinnt seine Poesie eine Spannung und Bedeutung, welche zeigt, daß hier ihre Heimat ist. Seine übrige Balladenpoesie ist eigentlich eine Art landschaftlicher Panoramendichtung, eine bei seinen Reisehandbüchern und Provinzialschilderungen in der „Schwäbischen Alp“ (1823) und am „Bodensee“ (1827) eingesammelte Flora. Die Stoffe sind nicht mit innerer Nötigung ergriffen, sondern zufällig, wie sie als historische Denkwürdigkeiten an einzelnen Gegenden, Burgen und Städten haften. Es ist die Poesie eines guide de voyageur. Am kräftigsten von den Balladen ertönt noch „Hans Hemmling“ und „die Engelskirche auf Anatolikon.“

Die größeren Dichtungen Schwabs sind epische Nachdichtungen altdeutscher Stoffe, altfranzösischer Sagen und biblischer Legenden. Sie sind gerade nicht ungenießbar, aber auch von keiner energischen Dichterkraft durchweht. „Der Appenzeller Krieg“ ist in seinen neun Romanzen vom gediegensten Gusse. Dagegen ist die Legende „von den heiligen drei Königen“ bunt lackierte Nürnberger-Spielwarenpoesie. Die Romanzen von „Robert dem Teufel“ behandeln denselben Stoff, den neuerdings Victor von Strauß auf die schwindelnde Höhe der neuesten Orthodoxie visiert und als Illustration zur Lehre von der Erbsünde mit den Pinselstrichen der Hengstenbergschen Kirchenzeitung ausgemalt hat. Bei Schwab nimmt sich der alte Sagenstoff in naiver und kurzer Fassung erträglich aus; man geht rascher über die bedenklichen Seiten hinweg, bei denen Strauß mit solcher Vorliebe verweilt. Dennoch steht schon der Inhalt der Sage selbst im keckften Widerspruche mit dem gesunden Gefühle und der gesunden Einsicht unserer Zeit. Die übrigen epischen Dichtungen von Schwab bewegen sich langsam und gemessen in der modernisierten Nibelungsstrophe, ohne wesentlich neues in Erfindung und Ausführung zu bieten. Von Schwabs Liedern ist das Studentenlied: „Bemooster Bursche zieh ich aus“ so volkstümlich geworden, daß man über dem Liede selbst den Namen des Verfassers vergessen hat. Welch ein eifriger Propagandist des Schiller-Kultus der wackere Stuttgarter Pfarrer war, das zeigt seine „Biographie Schillers“ (3. Abt.

1840), welche von Hofmeisters Lebensbeschreibung an eingehender Genauigkeit, wenn auch nicht an innerer Wärme übertroffen wird, und die Rede, die er bei Enthüllung des Schiller-Denkmals in Stuttgart hielt. Er sah sich sogar genötigt, als Theologe die Anklage, als ob er ein Anhänger des Straußschen „Kultus des Genius" sei, mit Entschiedenheit zurückzuweisen und seine warme Verehrung des großen Dichters auf das nötige profane Maß zurückzuführen*).

Einen ganz anderen Geisterkultus huldigte der schwäbische Dichter Justinus Kerner aus Ludwigsburg (1786—1862), seit 1818 Oberamtsarzt in Weinsberg, wo er seine Poltergeister am Fuße der „Weibertreue" spielen ließ. Justinus Kerner gehört zu jenen unberechenbaren Schubladennaturen, in denen das Verschiedenartigste neben einander Platz hat; er ist ein liebenswürdiger Geisterbanner, ein jovialer Zauberer, ein gemütvoller Accoucheur bei allen magischen Entbindungen, eine gesunde, frische Natur voll praktischer Tüchtigkeit und doch angelegentlichst mit den zweifelhaften Thatsachen des Dämonismus beschäftigt; er steht mit den Geistern auf dem besten, vertraulichsten Fuße und pflegt mit ihnen einen humoristischen Umgang, während unsere übrigen deutschen Geisterbeschwörer alle einen hypochondrischen Zug haben. Doch Kerner, der Apostel der Besessenheit, ist selbst von jeder Besessenheit frei. Die Geister haben ihn nicht; er kommandiert sie. Wenn man die berühmte „Seherin von Prevorst" (2 Bde., 1829; 5. Aufl. 1877), „Blätter aus Prevorst" (12 Tle., 1831—39), die „Geschichten Besessener neuer Zeit" (1834) und ähnliche Schriften aus dem Gebiete des Somnambulismus vergleicht mit Kerners Abhandlung „über das Fettgift" (1822), in welcher er sich über alte Würste ohne alle Mystik ausspricht und sich ebenso große Verdienste um die Diätetik des Leibes erwirbt, wie er durch seine Streifereien im Nachtgebiete der Natur die Diätetik der Seele bei sehr vielen gefährdet, so erhält man ein musivisches Gesamtbild einer geistigen Persönlichkeit, deren Teile man nicht einmal durch das Band eines Dichtergemütes und der schwäbischen Lyra mit Sicherheit verbinden kann. Kerners erstes, romantisches, aber originelles Debut in der Litteratur war: „die Reiseschatten von dem Schattenspieler Lux" (1811), seine letzten Sammlungen: „der letzte Blütenstrauß" (1853) und „Winterblüten" (1859), durch welche er seine „Gedichte" (1826) ergänzte.

*) G. Schwab hat auch manche im Buchhandel erfolgreiche Sammelwerke verfaßt: „Die schönsten Sagen des klassischen Altertums" (3 Bde., 7. Aufl. 1877). „Die deutschen Volksbücher für Jung und Alt wiedererzählt" (2 Bde., 1872). Vgl. über diesen Dichter: K. Klüpfel, „Gustav Schwab, Sein Leben und Werke (1858).

Der Lyriker Kerner vertritt natürlich die Nachtseite der schwäbischen Poesie und macht von der Berechtigung der „Romanzen," den Geistern und Gespenstern ein Asyl in ihren Versen zu geben, einen ausschweifenden Gebrauch. Wir erinnern nur an „die vier wahnsinnigen Brüder" und an den „Grafen Albertus von Calw." In seinen Liedern klingt Todessehnsucht, Grabesandacht, Ekel vor dem Menschentreiben, die Poesie des Leichentuches und Grabesmooses, ein Heimweh bei dem himmlischen Alphornklange ebenso oft an, wie die Heiterkeit des frischen Lebensgenusses, z. B. in dem bekannten Liede: „Wohlauf, noch getrunken den funkelnden Wein!" oder der romantische Humor, welcher die Prosa der Aufklärung und das Nützlichkeitsprinzip geißelt, wie z. B. in „Spindelmanns Recension einer Gegend." Dieser oft drastische Humor haucht uns auch noch oft aus dem letzten Blütenstrauße entgegen, in den indes manche welke, nicht aromatische Blüten neben einigen höchst bizarr geformten mit aufgenommen sind. Als eine stolz blühende Alpenrose begrüßen wir das Gedicht: „An Johann von Oesterreich," eine politische Hymne aus dem Jahre 1848, das selbst die Magier und Geisterseher und Romanzendichter in den frischen Strom des nationalen Lebens untertauchte. Alle diese Kernerschen Blütensträuße mit ihren Feld- und Waldblüten, ihren zahlreichen Passionsblumen und einigen fremdartig aussehenden Stachelgewächsen machen einen krausen, bunten Eindruck; einige anmutig schimmernde Thautropfen der Empfindung ruhen fast auf allen diesen lyrischen Kelchen, das saftige Grün der Blätter atmet allen Reiz der Naturfrische; aber die himmelblaue Magie und grasgrüne Kindlichkeit nehmen sich neben einigen grellschreienden Farben so wunderlich aus, daß jeder harmonische Eindruck fehlt und man geneigt ist, mit Goethe auszurufen:

„Es muß auch solche Känze geben."*)

Theobald Kerner (geb. 1817) verfolgt in mehreren Sammlungen seiner „Gedichte" (1845, 1852 und 1879) die Bahnen seines Vaters, mit minder scharf ausgeprägter Originalität, mit gleich warmer Naturempfindung, von partikularistischer Tendenz in seiner politischen Lyrik.

Mehr aus dem Kreise der schwäbischen Schule heraus, und zwar nach verschiedenen Richtungen hin, treten zwei begabte Dichter, Gustav Pfizer und Eduard Mörike, von denen der erste antike Elemente in volltönendem Schillerschem Stile behandelt, der letzte sich durch eine feine

*) Seine Jugendjahre hat Justinus Kerner selbst geschildert in „Bilderbuch aus meiner Knabenzeit" (1839). Vgl. Aimé Reinhard „Justinus Kerner und das Kernerhaus in Weinsberg" (1862) und Marie Niethammer, geb. Kerner, „Justinus Kerners Jugendliebe und mein Vaterhaus" (1877).

Anatomie der Empfindungen im Stile der modernen Schule auszeichnet. Gustav Pfizer aus Stuttgart (geb. 1807) ist ein Sänger, dem der Strom der Gedanken und Empfindungen stets breit und voll einherflutet, dessen Stil nirgends von jenem durch Schiller geschaffenen Adel der Diktion abweicht und immer rein, melodisch und groß ausklingt. Diese gewichtige Dichtweise wird natürlich niemals imstande sein, den Ton der einfach innigen Empfindung zu treffen; sie wird ihn stets in einer stolzklingenden Paraphrase verfehlen. Deshalb mögen die kleineren lyrischen Gedichte Pfizers, die oft weitschweifig süß und glorienhaft tönen, den Hohn Heines im „Schwabenspiegel" zunächst hervorgerufen haben. Dieser Hohn ist indes unberechtigt Pfizers größeren Dichtungen gegenüber. Reflexionspoesien, wie „das Glück," „die Einsamkeit" u. a. in der ersten Sammlung der „Gedichte" (1831), lassen einen Rosenkranz von Gedankenperlen langsam vorübergleiten mit der Feierlichkeit, dem Ernste, der Würde, welche den von Gustav Schwab gefeierten „Riesen von Marbach" auszeichnen. Der gewaltige Idealismus Schillers fällt hier freilich in einen nur mattgeschliffenen Spiegel, den eine allzu behagliche Redseligkeit trübt, aber das Streben, Geist und Form auf der Höhe einer maßvollen Bildung zu halten, verdient gegenüber den Trivialitäten des neuerweckten Minnesanges vollkommene Anerkennung. Ebenso zeichnen sich in formeller Beziehung durch Schwung und Adel der Rhythmen die Lebensbilder aus dem Kreise der antiken Weltanschauung aus, der schwunghafte „Gesang der Mänaden" voll von trunkenem Evoe und mächtigem Thyrsusschwunge:

„Eilet vom trunkenen Leben zu scheiden!
Wer sie genossen, die nächtlichen Freuden,
Darf nicht am Himmel die Sonne mehr schaun."

Der „Gesang der Korybanten" ist eine wilde, heidnische Poesie, die ebenso für die Vertrautheit Pfizers mit dem Geiste des Altertumes spricht, der sich auch in der neuen Sammlung der „Gedichte" (1835), in „Narcissus" und anderen mythologischen Bildern und Blüten bewährt, wie von der dithyrambischen Breite seiner Sangesweise eine glänzende Probe giebt. Balladen, wie „El Sospiro del Moro" und das „Schicksal," haben orientalische Färbung und einen an Lord Byron anklingenden Schwung. Trotz dieser Streifereien in fremden Ländern und alten Zeiten, trotz einiger in den Zaubergärten von Schiras gepflückter Früchte und, um mit Platen zu sprechen, „vomierter Ghaselen" hat Pfizer das Bewußtsein, daß der Dichter seiner Zeit angehört:

„Schande jedem, dem die Leier aus verdross'nen Händen sinkt,
Weil die neue Welt der Freiheit ihm ein kahler Stoff bedünkt.
Unsre Zeit muß wiederstrahlen aus dem Spiegel des Gedichts,
Oder tiefre Geister achten deine Meisterschaft für nichts."

So hat er auch viele Griechen- und Polenlieder und liberale Poesien gedichtet und bildet eine der Zwischenstufen zwischen Schiller und der politischen Lyrik. Sein größeres Gedicht: „der Welsche und der Deutsche" (1844) und „die Dichtungen epischer und episch-lyrischer Gattung" (1840), von denen sich die Tartarenschlacht auszeichnet, haben lebhaftes Kolorit und melodische Form; doch bewegt sich der prächtig gesattelte und gezäumte Pegasus Pfizers zu schwerfällig und in zu majestätischen Sprüngen, um nicht auf die Länge einen ermüdenden Eindruck zu machen.

Eduard Mörike aus Ludwigsburg (1804—1854), später Pfarrer bei Weinsberg und Lehrer in Stuttgart, besitzt von allen diesen schwäbischen Poeten die größte Feinheit und Vielseitigkeit und klingt an Goethe so an, wie Pfizer an Schiller. Ihn interessieren nicht nationale und politische Fragen, nur die Geheimnisse der Empfindung, des Volkslebens und der sozialen Zustände. Durch diese Richtung sprengt er eigentlich den Zauberkreis der „schwäbischen Schule," indem er in ihre fest abgeschlossene Gemütswelt die unruhige Dialektik moderner, skeptischer Empfindungen bringt und die ehrlichen Gespenster Uhlands und Schwabs durch die Geister eines dämonischen Mystizismus und unheimlichen Wahnsinns verdrängt. Dennoch hat er gerade die Eigenheiten des provinziellen Volkslebens mit großem Scharfblicke abgelauscht und sich mit feinem Humor in sie versenkt; er hat in seinen Liedern" oft den Volkston recht glücklich getroffen, so daß er nicht bloß in landschaftlicher, sondern auch in geistiger Beziehung der schwäbischen Schule zuzuzählen ist, und zwar als die am meisten aromatische Blüte ihrer Flora. Er hält sich zwar von allen derben poetischen und politischen Schwabenstreichen fern; aber die vorherrschende Macht des Gemütes zeigt sich doch bei ihm in der unklaren Vermischung der verschiedensten geistigen Elemente, des Antiken, Romantischen und Modernen, die er nicht zu durchgreifender Einheit zu verbinden vermochte. Dagegen besitzt er in der Detailmalerei der Empfindung und Schilderung eine überraschende Meisterschaft; eine blendende Fülle feiner Züge ist über seine Schöpfungen ausgestreut; im einzelnen herrscht bei ihm die durchsichtigste Klarheit und Tüchtigkeit realistischer Anschauung, aber über dem Ganzen schwebt ein träumerischer Duft und Nebel der Empfindung und des Ge-

dankens, welcher die geistige Perspektive ebenso hemmt, wie die künstlerische Abgeschlossenheit der Form.

Dies gilt nicht nur von seinen „Gedichten" (1838, 5. Aufl. 1873), deren Form nicht so melodisch und rein gehalten ist, wie bei den übrigen schwäbischen Dichtern, weil der Inhalt eben nicht bloß den klaren Strom, sondern auch die Strudel und Wirbel der Empfindung zeigt, weil der Humor oft kühnere Sprünge wagt, und die Phantasie, wie in „den Geistern am Mummelsee," das wilde Gebiet der zwecklosen Romantik streift; das gilt noch mehr von seinem Hauptwerke, dem „Maler Nolten" (1832, 2. Aufl. 1877), einem Künstlerromane, in welchem die Treue als Empfindung einer feinen, psychologischen Analyse unterworfen wird, die sich leider immer durch hereinspielende zigeunerhafte und gespenstische Elemente wieder trübt. Diese Tragödie des Treubruches macht daher im ganzen einen grauenhaften, unkünstlerischen, schwer zu verwindenden Eindruck, um so mehr, als die Motivierung im ganzen phantastisch unsicher ist und die grellen Lichter schwankend, aber nicht erhellend, ineinander spielen. Dagegen ist die Ausführung einzelner psychologischer Probleme, z. B. des Wahnsinns der Agnes, reich an vielen durch ihre Wahrheit überraschenden Nüancen. Mörikes Dichtergeist erhebt sich durch seine tieferen Kombinationen über das Niveau des schwäbischen „Dichterwaldes"; einzelne in den Roman verwebte lyrische Bilder sind von seltener Weihe der Empfindung.

Neben einem an zersetzenden und auflösenden Elementen so reichen Werke, wie Maler Nolten, stechen die treuherzigen Volksdichtungen Mörikes, seine „Idylle am Bodensee" (1846, 2. Aufl. 1856) und sein „Stuttgarter Hutzelmännlein" (1853, 2. Aufl. 1855), durch ihre unbefangene Naivetät eigentümlich ab. Die Idee ist eine lockere Verbindung zweier Schwänke in vortrefflichen Hexametern, denen es nicht an gewichtigen Spondäen fehlt. Der Reiz dieser Dichtung besteht in anmutigen Naturbildern und Sittenschilderungen, in der derbtüchtigen Zeichnung des Volksnaturells; aber der Mangel an Einheit und Geschlossenheit läßt keinen harmonischen Kunstgenuß aufkommen, zu dem doch die strenge rhythmische Form einzuladen scheint. An das Märchen in Prosa macht man geringere Ansprüche und fühlt sich durch seine humoristische Genrebildlichkeit ebenso angemutet, wie durch manches liebliche, phantastische Bild aus der Welt der alten Sagen und durch den unverfälschten Ton der einfachen Erzählung.*)

*) Vgl. Julius Klaiber, „Eduard Mörike" (1876); Friedrich Ritter, „Eduard Mörike. Ein Beitrag zu seiner Charakteristik als Mensch und Dichter" (1875).

Zur schwäbischen Dichterschule ist auch ein Dichter zu rechnen, der mit seiner originellen Begabung und seiner weltschmerzlichen Richtung über den Kreis derselben hinausging. Wilhelm Waiblinger aus Reutlingen (1804—1830), der vielfach an Hölderlin anklingt, von gleicher Sehnsucht nach der Herrlichkeit des antiken Lebens erfüllt, wie dieser, durch ein zerrüttetes Leben aber nicht dem Wahnsinn, sondern einem frühen Tode in Rom anheimfiel. Sein Jugendwerk „Phaëton“ war eine Nachdichtung des Hölderlinschen „Hyperion.“ Seine „Vier Erzählungen aus Griechenland“ legten Zeugnis ab von einer reichen Phantasie, welche auch in seinen von H. v. Canitz 1830 herausgegebenen „Gesammelten Werken“ sich nirgends verleugnet. Es geht durch alle Gedichte Waiblingers ein dithyrambischer Zug; sein Stil hat oft etwas Grandioses; ein Vergleich zwischen seinem „Abschied auf den Genfersee“ und dem Matthissonschen Gedicht über das gleiche Thema stellt Waiblingers odenartigen Stil gegenüber dem elegischen Matthissons in volles Licht. Doch den lyrischen Feuersäulen Waiblingers fehlen die Rauchwolken nicht! Sein Stil hat viel Gewaltsames und Unklares, der Bau seiner Gedichte erinnert durchaus nicht an die klare architektonische Rhythmik eines Hölderlin! In dem sonst machtvoll ertönenden Hymnus „der Tod“ bilden sechs und eine halbe Strophe den lyrischen Vordersatz und eine halbe Strophe den Nachsatz; es fehlt dem überschwenglichen Poeten das gesunde Stilgefühl; auch seine Metrik ist nichts weniger als korrekt; aber ein auf das höchste gerichteter Geist und ein leidenschaftliches Gemüt, wie es namentlich aus seinen italienischen Gesängen spricht, künden echten Dichterberuf und wecken die Trauer über ein vernichtetes Leben und einen frühen Tod. Den Charakter und die Ziele seiner Dichtung hat er selbst in seinem Gedicht: „O hört mein Lied!“ schlagend charakterisiert:

Von Lieb und süßen Dingen sing ich nicht,
Ein andrer soll, nicht Morpheus, euch umschweben.
Mein Lied ist ein erhaben Traumgesicht,
Mein Lied ist ernst, wie Rom und wie mein Leben.

Aus dem schwäbischen Dichterwalde und dem Gezwitscher seiner Musenalmanache verdienen neben diesen Koryphäen des Gesanges noch hervorgehoben zu werden der etwas breitspurige Matzerath, die lakonischen Wandersänger Karl Mayer (1786—1870)*) und Rudolph Tanner mit ihren fliegenden Liederblättchen, Albert Knapp (1798 bis

*) „Gedichte“, 3. Aufl. 1864.

1864),*) der Dichter geistlicher Lieder, einer ästhetischen generatio aequivoca, Karl Grüneisen und der Schweizer Emanuel Fröhlich, der nicht bloß in Heldengedichten der Reformationszeit Ulrich von Hutten und Ulrich von Zwingli poetisch sprechen läßt, sondern auch in Fabeln die fast vergessenen Tiere des Aesop. Hinter diesen Namen, die sich noch rasch in die Arche der Litteraturgeschichte retten, öffnen sich die Schleusen der schwäbischen Liedersündflut, die Pforten des Himmels und die Bronnen der Tiefe; alle singen, „denen Gesang gegeben," und auch solche, denen er nicht gegeben ist; die Litteraturgeschichte mag Meister Uhland die Verantwortung überlassen, ob er mit seinem Zauberbesen die von ihm gerufenen Wasser zu beschwören vermag.

Die Poesie der schwäbischen Schule wurzelte zwar auf dem provinziellen Boden, aber sie suchte in Stoffen und Gedanken einen weiten, nationalen Wirkungskreis. Das Provinzielle dagegen in Bildern, Gedanken und selbst in dem Sprachdialekte hatte schon früher ein Dichter ausgebildet, der sich in die Gemütlichkeit und Traulichkeit der Volksidylle hineinzuleben verstand und der lyrische Vater aller prosaischen Dorfgeschichten ist, Johann Peter Hebel aus Basel (1760—1826) in seinen „Alemannischen Gedichten" (1803).**) In einer Sprache, deren Litteratur sich einen bestimmten Stil gebildet, kann der provinzielle Dialekt nur als Kuriosität Geltung gewinnen. Es ist nicht zu leugnen, daß über jedem Dialekte ein eigentümlicher, frischer Reiz schwebt, ähnlich dem würzigen Dufte des frischgemähten Heues, das noch auf den Wiesen liegt; es ist gleichsam der naturwüchsige, noch in keine Scheuern eingeerntete Volksgeist mit seinen erquickenden Aromen. Einzelne gemütliche Wendungen, in denen sich seine Unmittelbarkeit konzentriert, sind unnachahmlich und verblassen vollkommen im neuhochdeutschen Stil, wie auch die matten Uebertragungen der alemannischen Gedichte in neue Schriftsprache beweisen. Damit ist aber auch der Wert dieser Dichtungen auf sein bescheidenes Maß zurückgeführt; es sind provinzielle Volksspiegel, in denen sich Sitte und Empfindung des Volkes, und zwar oft ausgeputzt im Sonntagsstaate, der nicht ganz von modernen Flittern frei ist, abbildet. Die Gedichte Johann Peter Hebels atmen in der That einen wahrhaft idyllischen Reiz und

---

*) „Gedichte" (2. Aufl. 1868), „Gedichte neuester Folge" (1868), „Herbstblüten" (1859), „Geistliche Lieder" (1864).

**) Dieselben erschienen in den zahlreichsten Ausgaben, besonders im letzten Jahrzehnt, mit Illustrationen, Melodien und Klavierbegleitung, übersetzt ins Hochdeutsche und Plattdeutsche. Vgl. Gregor Longin „Johann Peter Hebel, ein Lebensbild" (1874).

sind ein echter Feldblumenkranz des deutschen Gemütes, treu, schlicht und innig. Man wandert auf einem sauberen Fußpfade durchs Kornfeld, auf dem die hohen Aehren rauschen; man hört in traulicher Dorfstube die Schwarzwälder Uhren picken; man läßt sich auf den Schweizerhäuschen gern die Störche und in den Herzen die Engel gefallen. Das ist ein Reich der Empfindung, deren Wert darin besteht, daß sie ihre Grenzen kennt und nirgends überschreitet.

Hebel ist gleichsam der provinzielle Vorläufer der schwäbischen Dichterschule, deren Poeten nicht glebae adscriptii sein und bleiben wollten, sondern das Recht der Freizügigkeit durch alle deutschen Gauen und Herzen für sich in Anspruch nahmen. Es schlossen sich daher überall Sänger an sie an, und selbst in Nord- und Ostdeutschland gab es poetische Schwaben genug; ja dort waren zum Teile die dichterischen Schwabenstreiche im Schwange. Die schwäbelnden und schwebelnden Elemente blüten besonders in der pommerschen Dichterschule, deren kritischer Pate Gutzkow ist. In Norddeutschland versetzte man dem reflektierenden Charakter des Volkes gemäß die schwäbische Empfindung mit etwas Heine, wobei den ungeschickten Gefühlsmischern in der Regel die Mischung mißglückte und das Gift ins Gesicht spritzte. Doch gesellten sich auch viele Sänger von reiner, schöner Form und edler, männlicher Gesinnung dem schwäbischen Dichterorden. So verfolgt eine verwandte Richtung Wilhelm Müller aus Dessau (1794—1827), ein höchst begabter lyrischer Dichter, anmutig im Liede, schwunghaft im politischen Gedichte, scharf im Epigramm, ohne alle Feudallasten und mittelalterliche Servituten der schwäbischen Schule, ohne alle Ritter, Fräulein und Gespenster, ein gesunder moderner Poet. Er hat die sangbare, volkstümliche Liederweise vorzüglich getroffen; viele seiner Lieder leben mit Recht im Munde des Volkes, z. B. „Ungeduld“:

„Ich schnitt' es gern in alle Rinden ein,
Ich grüb' es gern in jeden Kieselstein;“

„Mein“:

„Bächlein, laß dein Rauschen sein,“

„Des Jägers Lust“:

„Es lebe was auf Erden,
Stolziert in grüner Pracht,“

eines der walddustigsten, frischesten deutschen Gedichte, und eine Menge anderer. Die Volkstümlichkeit dieser oft komponierten Müllerschen Lieder beleidigt nirgends den ästhetischen Sinn. Müllers klassisch gebildeter Geist vermied die absichtlichen, groben Verstöße gegen den guten Geschmack, mit

denen die Romantiker kokettierten. Melodisch, abgerundet und doch gemütvoll und harmlos und vom Hauche eines gesunden, oft schalkhaften Humors durchweht, sind seine Lieder stets ansprechend, mag er nun Muscheln an Rügens Strande lesen oder die schöne Kellnerin von Bacharach und ihre Gäste feiern. Er liebt es, sich in die Weltanschauung naturfrischer Stände zu versenken, das Reich der Müller und Jäger und Hirten in ihrem eigenen Kostüme zu durchschweifen. Einzelne dieser Gedichte haben allerliebste Pointen, die sich von den Heineschen durch ihren nichtverletzenden Stachel unterscheiden; andere klingen wieder recht schalkhaft und doch aus inniger Empfindung heraus, z. B. „Höhen und Thäler“:

„Mein Mädchen wohnt im Niederland,
Und ich wohn' auf der Höh',
Und daß so steil die Berge sind,
Das thut uns beiden weh.“

Ueberall klare Anschauung, reines Gefühl! Selbst die zierlichsten Bonbon-Devisen haben nichts Verziertes; es sind kunstvoll geprägte Gemmen. Wilhelm Müllers zahlreiche Epigramme beweisen ebenso das Talent scharfer, geistreicher Zuspitzung, wie einen freien, männlichen Sinn, der unverblümt die Wahrheit sagt und den Stolz der Verdienstlosigkeit geißelt.

Müller hatte indes nicht bloß den Vöglein in romantischer Weise gelauscht; sein Talent beschränkte sich nicht auf die heitere Liederwelt des Gemütes, sondern zog auch historische Thaten, große nationale Befreiungskämpfe in seinen Kreis. Seine „Griechenlieder“ (1821 — 1825), in die Ausgabe seiner „Gedichte“ (2 Bde., 1837) mit aufgenommen, stehen ebenbürtig neben Platens „Polenliedern;“ beide bilden die erste vorgeschobene Phalanx der deutschen politischen Lyrik. Müllers Schwung ist weitschweifiger, als der Platens, und ergeht sich salbungsvoller und feierlicher; es fehlen ihm die mächtig ergreifenden Lakonismen der Erbitterung, diese losgebrochenen Marmorsteine, die Platen auf den Gegner herabwälzt; er liebt rhetorische Figuren und Wiederholungen. Dennoch ist in diesen Gedichten Wärme, Kraft, Begeisterung; nicht bloß luftfechtendes Pathos, sondern plastische Bildlichkeit und treues Kolorit. Wie mächtig ertönt das Lied „Hydra“:

„Hoher, steiler, fester Felsen, darauf Hellas Freiheit ruht,
Seh' ich deine Wolkengipfel, steigt mein Herz und wallt mein Blut.
Hoher, steiler, fester Felsen, den des Meeres Wog umbraust,
Ueber dessen kahlem Scheitel wild die Donnerwolke saust!
Aber in das Ungewitter streckst du kühn dein Haupt empor,
Und es wankt nicht von dem Schlage, dessen Schall betäubt das Ohr;
Und aus seinen tiefsten Höhlen schleudert das erboste Meer
Wogenberg' an deine Füße; doch sie stehen stark und hehr,

Schwanken nicht, so viel die Tanne schwankt im linden Abendhauch',
Und die Wogenungeheuer brechen sich zu Schaum und Rauch.
Hoher, steiler, steiler Felsen, darauf Hellas Felsen ruht,
Hydra, hör' ich deinen Namen, steigt mein Herz und wallt mein Blut;
Und mit deiner Segel Fluge schwebt ins weite Meer mein Geist,
Wo der Wind, wo jede Welle jubelnd deine Siege preist;
Ist Athen in Schutt zerfallen, liegt im Staub Amphions Stadt,
Weiß kein Engel mehr zu sagen, wo das Haus gestanden hat,
Dessen Ziegel nach dem feigen Sohne warf der Mutter Hand,
Als er ohne Kranz und Wunde vor der Thür der Heldin stand:
Laßt die Türm' und Mauern stürzen; was ihr baut, muß untergehn —
Ewig wird der Freiheit Felsen in dem freien Meere stehn!"

Wenn hier das Naturbild als ein Abbild des nationalen Geistes in schwunghafter Weise dargestellt ist, und das politische Pathos ungesucht mit der landschaftlichen Anschauung verschmilzt: so tritt dies Pathos im „kleinen Hydrioten" aus naiven Bildern der Volkssitte recht unmittelbar und lebendig vor uns hin:

„Ich war ein kleiner Knabe, stand fest kaum auf dem Bein,
Da nahm mich schon mein Vater mit in das Meer hinein
Und lehrte leicht mich schwimmen au seiner sichern Hand
Und in die Fluten tauchen bis nieder auf den Sand."

Bekannt ist das herrliche Totenlied auf Byron:

„Siebenunddreißig Trauerschüsse? Und wen haben sie gemeint?
Sind es siebenunddreißig Siege, die er abgekämpft dem Feind?
Sind es siebenunddreißig Wunden, die der Held trägt auf der Brust?
Sagt, wer ist der edle Tote, der des Lebens bunte Lust
Auf den Märkten und den Gassen überhüllt mit schwarzem Flor?
Sagt, wer ist der edle Tote, den mein Vaterland verlor?
Keine Siege, keine Wunden meint des Donners dumpfer Hall,
Der von Missolunghis Mauern brüllend wogt durch Berg und Thal
Und als grause Weckerstimme rüttelt auf das starke Herz,
Das der Schlag der Trauerkunde hat betäubt mit Schreck und Schmerz;
Siebenunddreißig Jahre sind es, so die Zahl der Donner meint:
Byron, Byron, deine Jahre, welche Hellas heut' beweint.
Sind's die Jahre, die du lebtest? Nein, um diese wein' ich nicht:
Ewig leben diese Jahre in des Ruhmes Sonnenlicht,
Auf des Liedes Adlerschwingen, die mit nimmer müdem Schlag
Durch die Bahn der Zeiten rauschen, rauschend große Seelen wach.
Nein, ich wein' um andere Jahre, Jahre, die du nicht gelebt,
Um die Jahre, die für Hellas du zu leben hast gestrebt,
Solche Jahre, Monde, Tage kündet mir des Donners Hall:
Welche Lieder, welche Kämpfe, welche Wunden, welchen Fall!
Einen Fall im Siegestaumel auf den Mauern von Byzanz,
Eine Krone dir zu Füßen, auf dem Haupt der Freiheit Kranz!"

Das ist der Vollklang echter, machtvoller, moderner Poesie, hinter welcher das Traumlied der Romantik bereits in der Ferne verhallt, und in welcher sich die ewigen Interessen der Menschheit in künstlerisch geadelter Form aussprechen. Wenn die schwäbische Dichterschule nur die klarsten Elemente der Romantik in ihre Poesien aufnahm, so ist Wilhelm Müller der erste Lyriker, der von aller Romantik frei ist, dessen klassisch gebildeter Geist ebensowenig mit der Antike kokettiert, sondern das Gepräge einer durch ihren Einfluß geläuterten Form modernen Stoffen aufdrückt*).

Das jüngere Geschlecht der schwäbischen Dichter besingt nicht mehr die alten Burgen, die Ritter im Bart und das Mittelalter im Sonnenschein, sondern wählt sich modernere Stoffe und gehört im Denken und Empfinden der Neuzeit an. Die romantischen „Schwabenstreiche" sind nicht mehr im Schwang; weder Eberhard der Greiner noch Boabdil der letzte Maure spornen ihr Roß durch Daktylen und Nibelungenstrophen; dafür werden die Carbonari, der Bundschuh und die Cäsaren besungen. Der Hauptvertreter dieser Richtung ist Johann Georg Fischer, geb. 1820 zu Groß-Süßen in Württemberg, anfangs Schullehrer, später nach eifrigen Studien in Tübingen Realschullehrer in Stuttgart, ein Dichter, der das schwäbische Naturell in seinem oft etwas schwerfälligen Tiefsinn und seiner oft volkstümlichen Derbheit nicht verleugnet. Seine ersten „Gedichte" erschienen 1857, ihnen folgten „Neue Gedichte" (1869). Diese Gedichte haben keinen sich um die Toilettentische rankenden Wuchs; sie sind voll von „Knuppen und Knorren", wie er selbst es einmal ausdrückt; irgend ein naiver volkstümlicher Ausdruck unterbricht hier und dort den dithyrambischen Schwung, irgend eine etwas ungelenke Wendung schiebt sich hier und dort in den Fluß der Verse ein. Dafür ist auch nichts nach der modischen Schablone; alles naturwüchsig, kernhaft, nur hin und wieder von einer gezwungenen Schwerfälligkeit und geschraubten Bildlichkeit in jenen Momenten des homerischen Schlummers, wo sich die Poesie nicht vom Dichter kommandieren ließ. Unter den Liebesgedichten und Naturbildern findet sich viel Sinniges, aber auch viel Gesuchtes und Forciertes, manches befremdliche Bild, in welchem die Sprache des Gefühls sich nicht mit schlichter Innigkeit aussprechen kann. Es ist erfreulich, in der neueren Gedichtsammlung Fischers einer Abteilung zu begegnen, welche die Ueberschrift trägt: „Für unsere Zeit." Alle echten Dichter

---

*) Wilhelm Müller: „Vermischte Schriften" herausgegeben von G. Schwab (2 Thle., 1830). Eine illustrierte Ausgabe seiner Gedichte erschien 1873.

haben für ihre Zeit gesungen und damit für alle Zeiten. Nur die unechten wollen sich nicht gemein machen mit dem Haufen und meinen, die Unsterblichkeit sei etwas ganz Apartes, was man nur erringen könne, wenn man sich durch eine siebenfache Mauer von der profanen Gegenwart absperre; mit der letzteren einen Kultus zu treiben, sei so unanständig, wie der Kultus, den die Hexen auf dem Blocksberg mit ihrem satanischen Bock begehn und die ganze politische Lyrik überhaupt sei eine „Spottgeburt von Dreck und Feuer". Dieser Standpunkt ist glücklicherweise so überwunden, daß er keiner Widerlegung mehr bedarf. Fischer greift denn auch kühn seine Stoffe aus der Gegenwart, obgleich wir bei ihm zwar nicht die patriotische Gesinnung, wohl aber die Klarheit einer scharf ausgeprägten politischen Ueberzeugung vermissen. Während er auf der einen Seite den Cäsarismus in seinem Hauptvertreter, „den lachenden Völker-Don-Juan mit dem verhängnisvollen Aegyptergesicht" geißelt, wünscht er den Deutschen „eine eisern harte Faust, einen Diktator", der die Rebellen ohne Gnade in das starre Joch der Einheit zwingt. Dann wieder soll das Volk zugreifen, wenn die Frucht reif ist, und nicht blöde sein wie immer — kurz es war die Gährung der Gemüter in dem durch die Mainlinie getrennten Deutschland, welche sich in diesen unklaren poetischen Regungen aussprach, bis das Jahr 1871 ohne die eisern harte Faust eines Diktators und ohne das Zugreifen der Völker die von den Dichtern ersehnte deutsche Einheit gründete.

Fischers Begabung ist mehr dem gedanken- und schwungreichen Gedicht, als dem innigen Liede zugewendet. Wenn seine Begeisterung in ihren feurigen Fluß keine trüben Blasen wirft, so gelingen ihr gerade die oden- und hymnenartigen Gedichte am besten, wie die „göttliche Komödie" und das schöne Gedicht „An den Tod" mit der sinnreichen Strophe:

> Vorzügliches, wie sich gebührt,
> Das lässest du verderben,
> Hast nie Unsterbliches berührt,
> Wo du verhängt ein Sterben.
> Und streifst du ab den Erdenkranz
> Von einem Menschenleben,
> Du thust's um in den Götterglanz
> Sein Ewiges zu heben.

Auch in der Sammlung: „Aus frischer Luft" (1872) finden sich Hymnen mit jenem vollen Zug der Goetheschen, mit anmutend hinreißender Sprachgewalt; ebenso einzelne anmutende Lieder, während die planhaften Dorfgeschichten in Versen durchaus poesielos sind.

In der Sammlung „Den deutschen Frauen“ (1869) hat der Dichter Liebeslieder von einer gewissen Mystik veröffentlicht und giebt in den „Frauenbildern“ ein geschichtliches Frauenmuseum mit meist geschmackvoll eingerahmten Bildnissen. In „Merlin“, einem Liedercyklus (1877), findet sich wenig Dämonisches; Merlin ist nur der Vertreter der Gedankenpoesie, ein einsiedlerischer Weiser. Auch in den Gedichten dieser Sammlung pulsiert geistiger Lebenssaft; aber sie haben einen knorrigen Stamm und nicht immer ästhetisch feine Verästelung. Auch auf dem Gebiet des Dramas hat sich dieser kernhafte Lyriker versucht.

In schlichter und doch magischer Beleuchtung der Naturbilder, in dem glücklich angeschlagenen Ton des Volksliedes erweist sich auch Ludwig Pfau („Gedichte“ 1849, „Gedichte“, dritte Auflage und Gesamtausgabe 1874), als Zögling der Uhlandschen Schule, wenn er gleich in manchen pessimistischen Stimmungsbildern und tendenziösen Zeitgedichten über dieselbe hinausgreift. Er ist jedenfalls ein Dichter von echter Empfindung und klaren Formen.

Zweiter Abschnitt.

Die orientalische Lyrik:

Friedrich Rückert — Leopold Schefer — Friedrich Daumer — Heinrich Stieglitz — Friedrich Bodenstedt — Julius Hammer.

Den Anregungen, welche aus dem Studium der orientalischen Litteratur hervorgingen, verdanken wir nicht nur Goethes „westöstlichen Divan“, sondern auch eine große weitreichende Strömung unserer Lyrik, welche bis auf den heutigen Tag hin manche wertvollen Schätze zu Tage gefördert. In der That hat die orientalische Lyrik uns vielen poetischen Goldsand ausgeschlemmt, denn die plastische Gediegenheit liegt ihr fern, und nur in der Masse der Goldkörnchen der Reflexion und Anschauung liegt ihr Wert. Die schwäbische Dichterschule hatte den germanischen Geist, auf welchen die Romantiker ebenso andachtsvoll, wie unermüdlich hingewiesen, in Reinheit und Adel hervorgezaubert, wozu den Jüngern Tiecks die unverfälschte Empfindung und der harmonische Formensinn fehlte; eine keusche Welt des individuellen, innigen Lebens im Denken und Empfinden, in Sitte und Glauben ging der Nation auf; aber in die mondbeglänzte Zauber-

nacht wurden auch viele geistige Sternbilder des modernen Lebens aufgenommen, und die Vergangenheit nicht heraufbeschworen, um die Gegenwart zu begraben. Wenn so die nationale Ader der Romantik fortvibrierte, so durfte auch ihre kosmopolitische nicht stocken, die Vermittelung aller Litteraturen, die großartigen Perspektiven einer Weltlitteratur, welche den greisen Weimarer Dichterfürsten noch behaglich angemutet hatte, so daß er selbst Steine zu ihrem Baue zusammentrug. Die Zaubergärten der südlichen, provençalischen, spanischen und italienischen Lyrik blühten bereits auf deutschem Boden; es gehörte keine herkulische Dichterkraft dazu, ihre Hesperidenäpfel zu stehlen. In den romantischen Musenalmanachen wimmelte es von Sonetten, Ottaven, Madrigalen, Ritornellen, Terzinen, Canzonen; es war ein südlicher Karneval mit allen möglichen Vers- und Reimmasken, fröhlichem Schellengeklingel und hin- und herfliegenden Confetti. Doch noch bedeutender griff die orientalische Lyrik, die in Uebersetzungen und Nachschöpfungen mit dem wachsenden Fleiße wissenschaftlicher Forschung und der zunehmenden Verbreitung der Teilnahme an ihren Resultaten immer bekannter wurde, in den Bildungsgang der deutschen Poesie ein, indem sie uns nicht bloß neue Formen, sondern auch eine neue Weltanschauung, einen geistigen Inhalt schuf, der in der südlichen Lyrik nicht zu finden war.

Die Formen der orientalischen Poesie, die Ghaselen, die Makamen u. s. f., waren allerdings elementarischer Natur und konnten in künstlerischer Beziehung für keine Bereicherung gelten. Sie vertrugen nur einen beschränkten Gehalt, der über die Spruchweisheit, das Gnomische und die einfache Erzählung im Scheherezadentone nicht hinausging. Dennoch mußte sich die deutsche Sprache, die von unsern Klassikern wohl zu harmonischem Maße ausgebildet, aber keineswegs in dem ganzen Reichtume ihrer Gestaltungskraft erschöpft war, am Spaliere dieser Formen zu neuen Verschlingungen und zu üppiger Blätter- und Blütenfülle in die Höhe ranken. Ihre unendliche Bildsamkeit und Biegsamkeit mußte sich im schönsten Lichte zeigen; es bedurfte nur eines neuen Stil-Virtuosen, der, vom Geiste der orientalischen Poesie genährt und mit ihren Formen vertraut, die deutsche Sprache am Barren der Ghaselen und am Reck der Makamen turnen lehrte und alle ihre Muskeln zur Elasticität und zu gediegener Kraft entwickelte. Dieser Formenbändiger, dieser Turnkünstler fand sich in Friedrich Rückert, einem Dichter, der Phantasie und Geist genug besaß, um alle Versformen damit auszufüllen, dem aber diese unter den Händen aufblühende Formenflora in ihrer buntesten Mannigfaltigkeit höher zu stehen schien, als ihr geistiges Arom; denn dem orientalischen Mentor

der deutschen Verskunst war der Geist des Orients keine das innerste Mark durchdringende Wahrheit; er wand viele seiner lieblichsten Blüten zum Kranze; er badete oft im frischen Quelle seiner Lebensweisheit; er reihte die Perlen seiner Moral an eine strophische Schnur; aber der pantheistische Weltbaum breitete nicht seinen allumfassenden Schatten über ihn aus. Doch für die formelle Seite dieser Lyrik ist Friedrich Rückert der tonangebende Meister, wie überhaupt für die formelle Fortbildung der deutschen Sprache vorleuchtend und Bahn brechend.

Der pantheistische Geist des Orients in seiner ganzen Tiefe mußte indes auch in unserer Lyrik seinen vollkommenen Ausdruck finden. Dies ganze gestaltlose Leben und Weben in der einen Substanz, das Hinträumen in den Wundern des Alls, welches mit glühendem Kolorit uns umfängt, dies Verwachsen der eigenen Seele mit der ganzen Natur, ihr Wiederbegrüßen, ihr Wiederfinden in Tier und Pflanze, der optimistische Fatalismus, der pantheistische Kultus der Liebe und einer sinnigen Sinnlichkeit, mit einem Worte, die geistige Quintessenz des Orients, allerdings nicht unvermischt mit modernen und althellenischen Elementen, hat in Leopold Schefer einen hochbegabten Sänger von origineller Färbung und Haltung gefunden.

Wie Friedrich Rückert durch die Meisterschaft der Form, ist Leopold Schefer durch die Tiefe des Inhaltes ausgezeichnet. Diesen beiden Koryphäen der orientalischen Lyrik schließen sich jüngere Autoren an, welche teils den orientalischen Sensualismus mit tendenziöser, feindlicher Wendung gegen die christlich-spiritualistische Richtung feierten, wie Daumer, teils dem Oriente epische Lebensbilder abzugewinnen suchten, wie Bodenstedt, teils in gemütlichen Makamen eine heitere Moral der Geselligkeit predigten, wie Julius Hammer.

Friedrich Rückert aus Schweinfurt (1789—1865), ein Sohn des poesiereichen Frankens, das auch Platens Wiege sah, hatte sich 1811 in Jena als Dozent habilitiert, später in Stuttgart aufgehalten und auf einer italienischen Reise, namentlich bei dem Aufenthalt in Rom, mancherlei poetisch Anregendes in sich aufgenommen. Der Umgang mit Hammer in Wien führte ihn in das Studium der orientalischen Sprachen ein. Er wurde 1826 Professor der orientalischen Sprachen in Erlangen, 1840 zu gleicher akademischer Thätigkeit nnd als Geheimer Regierungsrat nach Berlin berufen und hielt sich seit 1849, nachdem ihm die Berliner Verhältnisse unerträglich geworden waren, auf einem Gute Neuseß bei Coburg auf, wo er ein patriarchalisches Familienleben im Schoße einer anmutigen Natur führte.

Rückert trat zuerst auf mit den „deutschen Gedichten" (1814), die er unter dem Pseudonym: Freimund Raimar herausgab, und welche die „geharnischten Sonette" enthielten. Er begann als ein patriotischer Lyriker, ein Sangesgenosse von Körner, Arndt und Schenkendorf, ein Debut, zu dessen Stoff und kräftig-nationalem Geiste er nur einmal im spätesten Lebensalter zurückgekehrt ist, so vielgestaltig auch seine dichterische Virtuosität sich zeigen mochte, und so sehr sie nach Stoffen in den entlegensten Gedankenzonen suchte. Man durfte es dem graziösen Sonett nicht übel nehmen, daß es sich nur mit Verwunderung im Harnische erblickte, doch auch die Nation durfte mit Recht von einer patriotischen Lyrik erwarten, daß sie in einer sangbaren Form auftrat, die sich unmittelbar in Fleisch und Blut verwandeln ließ. Der ungekünstelten Begeisterung flossen, wie Körners und Arndts Lieder zeigten, auch von selbst die frischen und kräftigen Rhythmen zu, in denen der Lebenspuls des nationalen Geistes freudig den eigenen Takt wiedererkannte. Indes war schon Stägemann ein Patriot in alcäischen Strophen, so konnte auch Rückert ein Patriot in Sonetten sein. Diese Sonette sind frisch, grob, keck; die Reime neu, kräftig, rauh durch die Auswahl stahlgeschienter Worte; aber man merkt nur zu sehr, wie der Dichter diesen Sonetten kunstvoll den Harnisch anschnallt und die Pickelhaube aufsetzt; ja man fragt sich oft, ob wirklich ein Herz unter diesem Panzer schlägt, oder ob wir nur ausgestopfte Puppen vor uns haben, zur Probe der glänzenden Waffenstücke.

Ein Sonett beginnt:

„Wenn nicht ein Zaub'rer mit Medeas Künsten,
Das matte Haupt euch schneidet ab vom Rumpfe,"

ein anderes:

„Vom Himmel laut ruft Nemesis Urania;
Auf, denn heut soll die Löwenjagd beginnen!"

ein drittes:

„Du kalte Jungfrau mit der Brust von Schnee,
Auf, Russia, schüttle deine starken Röcke!"

ein viertes:

„Seejungfrau, spielende mit Aeols Schlauche."

Solche gesuchten Beziehungen und Bilder wehren von hause aus jeden Gedanken an eine volkstümliche Wirkung ab. Wir bewundern die Kunst des Dichters, der jede Form zum Dienste seines Gedankens zwingt, aber wir erkennen auch den Zwang, unter dem Petrarcas zarte Vierzehnzeiler hier seufzen. Neben vielem Verrenkten und Ungelenken, neben einzelnen unnützen Ueberschwenglichkeiten und einigen künstlich zusammenge-

blasenen Sturmwinden eines Pathos, dessen Aeolusschläuche von der Reflexion durchlöchert sind, finden sich allerdings einige markige, kunstvoll geschlossene Sonette voll Energie des Ausdruckes, erzene Versgestalten von gediegenem Gusse, z. B.:

„Es steigt ein Geist, umhüllt von blankem Stahle,
Des Friedrichs Geist, der in der Jahre sieben
Einst that die Wunder, die er selbst beschrieben;
Er steigt empor aus seines Grabes Male

Und spricht: es schwankt in dunkler Hand die Schale,
Die Reiche wägt, und mein's ward schnell zerrieben.
Seit ich entschlief, war niemand wach geblieben,
Und Roßbachs Ruhm ging unter in der Saale.

Wer weckt mich heut' und will mir Rach' erstreiten?
Ich sehe Helden, daß mich's will gemahnen,
Als säh' ich meinen alten Zieten reiten.

Auf, meine Preußen, unter ihre Fahnen!
In Wetternacht will ich voran euch schreiten.
Und ihr sollt größer sein, als eure Ahnen."

Freimund Raimar stützte sich in diesen Sonetten auf den nationalen Geist, dessen Kraft die Kraft seines Talentes trug. Gleichzeitig versuchte er sich im patriotischen Volkslied, von dem sich zahlreiche Proben in den „Deutschen Gedichten" und in dem „Kranz der Zeit" (1817) finden. Die Spottlieder auf die französischen Marschälle klangen etwas bänkelsängerisch; dagegen gehören einige patriotische Gesänge wie „Barbarossa" zu Rückerts schönsten lyrischen Ergüssen.

Die Liebe zu einer Dorfschönen begeisterte den Dichter zu dem Sonettenkranz: „Amaryllis" (1817), der in seiner frischen Naturwüchsigkeit und in einer Idyllik, welche recht derbe Elemente nicht verschmähte und von großer Ungeniertheit war, unter Rückerts Dichtungen einzig dasteht. In wie weit es dem Dichter Ernst war mit seiner Liebe zu dem Dorfmädchen aus der „Specke" — darüber gehn die Ansichten der Biographen aus einander. Der fahrende Sänger, der damals bald bei würdigen Burgherrn einkehrte, wie bei dem Ritter Christian Truchseß von Wetzhausen auf Baltenburg, diesem hünenhaften, geistig so strebsamen Mäcen der Dichter, bald bei ebenso ehrwürdigen Geistlichen, wie bei dem Superintendenten Hohnbaum in dem hexametrisch besungenen Rodach, hatte damals eine kleine lyrische Don-Juansliste aufzuweisen, bei welcher seine Phantasie gewiß die größte Rolle spielte. Denn außer jener „Amaryllis" hören wir von einer sternengleichen Agnes, welcher der Dichter einen so

schönen „Totenkranz in Versen“ widmete, und von dem Pfarrerstöchterchen Friederike aus Effelder, eine Neigung, welche durch Rückerts italienische Poesien hindurchklingt.

Aus der mitteldeutschen Idylle zog es den Dichter nach Italien, wo er für ein großes Hohenstaufenepos Stoff und Anregungen suchte. Die Frucht dieser Reise waren Sestinen, Oktaven, Sicilianen, Absenker von Hesperiens üppigen Reimformen. Bald wurde Rückerts Muse indes kosmopolitisch und verfiel in eine so unersättliche Formschwelgerei, berauschte sich so am Opium des Orients, daß ihr der naheliegende patriotische Stoff trivial erscheinen mußte. Im Jahre 1822 erschienen die „östlichen Rosen,“ und nun wucherte diese östliche Rosenpoesie, oft von den Strahlen der westlichen Geistessonne beleuchtet, in einer Fülle von Varietäten, die sich in den „gesammelten Gedichten“ (6 Bde., 1834—38), dem buntesten deutschen Blumengarten der Poesie, offenbart. Enger dem Kreise wissenschaftlicher Studien angehörig, aber auch förderlich für die Zucht der Sprache und die Bereicherung der deutschen Wortfügungen und der Stilbildung im allgemeinen waren die Uebersetzungen orientalischer Dichtungen, der „Makamen des Hariri,“ der „Verwandelungen des Abu-Said“ (2 Bde., 1826), der indischen Erzählung: „Nal und Damajanti“ (1828) u. a. Ebenso wucherte die Phantasie Rückerts in Nachdichtungen; sie trug den Turban und den Kaftan in den „Morgenländischen Sagen und Geschichten“ (2 Bde., 1837), „Erbauliches und Beschauliches aus dem Morgenland“ (2 Bde., 1837), „Rostem und Suhrab“ (1838), „Brahmanische Erzählungen“ (1839) u. a. Und nicht zufrieden mit dieser unglaublichen Produktivität, welche das Bilderfüllhorn des Orients über die deutsche Nation mit einer erstickenden Geschäftigkeit ausgoß, setzte sich Rückert noch an die Fluten des heiligen Ganges und predigte mit hocherhobenem Zeigefinger im Gewande des Brahmanen eine die goldensten Regeln sprudelnde Lebensweisheit, welcher der Atem nicht ausging. Diese anmutig plätschernde Fontaine, deren massenhafter Wassersturz ermüdend wirkte, während einzelne Tropfen recht bunt und prunkend in der Sonne glitzerten, strömt auf und nieder in der „Weisheit des Brahmanen, ein Lehrgedicht in Bruchstücken“ (6 Bde., 1836—39).

Wenn man mit Recht über diese Produktivität erstaunt, zu der wir Rückerts dramatische Monstrearbeiten noch nicht einmal mitgezählt haben, so wird dies Staunen um so größer werden durch die Erwägung, daß wir es dabei immer nur mit einer Gattung der Poesie zu thun haben, eigentlich nur mit poetischen Insekten, und daß sich wenig höhere

Organismen, wenig architektonische Wirbeltiere der Poesie in diesem beispiellosen Getümmel geflügelter Gedankenmonaden finden. Es ist wahr, diese Insekten laufen auf allen möglichen Füßen, fliegen mit allen denkbaren Schwingen, kriechen, kugeln sich, haben Fühlhörner, Saugrüssel, Stacheln aller Art, zeigen oft statt der Augen eine Menge von Facetten; es sind sehr buntfarbige Schmetterlinge unter ihnen, durchsichtig schimmernde Libellen, Bienen mit Honig und Stachel, auch luftverfinsternde Heuschreckenschwärme; aber dies Reich der poetischen Kerbtiere ist untergeordnet dem Reiche höherer Organismen gegenüber. Die Rückertsche Produktion ist unerschöpflich, weil sie atomistisch ist. Rückert bringt es nicht einmal zu einer originellen Ballade oder Romanze, selten zu einer Liederblüte; seine ganze Poesie ist eine Poesie der Sinnsprüche, der Reflexion. Was wie Empfindung aussieht, ist oft nur eine glückliche Färbung der Sentenzen; was Gestaltung zu gewinnen scheint, oft nur eine glückliche Kombination dieser geistigen Atome, ein imponierendes Korallenriff, das in die Lüfte ragt. Eine Fülle von Formen, metrischer, rhythmischer und Reimformen, aber doch nirgends eine plastische Form; eine Fülle von Geist, aber elementarisch ausgegossen, nirgends in der höchsten, organischen Kunstgestalt! Man wird entgegnen, wer wird von dem Lyriker Dramatisches und Episches verlangen? Doch eine langatmige Lyrik ohne alle dramatischen und epischen Elemente ist weniger rein, als arm zu nennen. Hierzu kommt, daß der lyrische Zauber, der Zauber des einfachen Liedes, nur selten bei Rückert zur Geltung kommt. Nicht einmal seine Dramen haben eine lyrische Färbung; sie sind so schwunglos, so nichtssagend, so langweilig, daß von allen Produktionen der Erde nur die Dramen und Bardiette Klopstocks mit ihnen zu vergleichen sind, welche dieselbe eintönige Saharafärbung ohne jeden Samum der Leidenschaft besitzen. „Saul und David“ (1843), „Herodes der Große“ (2 Bde., 1844), „Kaiser Heinrich IV.“ (2 Bde., 1845), „Christoforo Colombo“ (2 Bde., 1845) — welch eine Reihe von Nieten, Nieten nicht bloß in dramatischer, auch in geistiger Beziehung! Es ist bedenklich, wenn ein Homer sieben Bände hindurch schläft — selbst ohne schön zu träumen! Ein lyrisches Dichtergemüt wäre mindestens in anmutigen Schilderungen, in glücklichen Wendungen der Empfindung, des Pathos und der Begeisterung aufgeblüt; es hätte vielleicht die dramatische Form gesprengt, aber ein Dichterauge hätte uns entgegengeblickt! Diese Rückertschen Dramen sind blind und starr, mumienhaft, seelenlos, ohne Ahnung des Dramatischen, ohne Zauber des Lyrischen! Nicht ein Lyriker, nur ein Didaktiker konnte als Dramendichter zu solcher Nüchternheit, Gestaltlosigkeit und Farblosigkeit

herabsinken. In der That ist Rückert mehr Didaktiker als Lyriker; der lehrhafte Ton, die Reflexion, die Sentenz, das Epigrammatische, das Gnomische sind bei ihm vorherrschend. Darum diese unbegrenzte Massenhaftigkeit seiner Dichtungen; denn einem Dichter, der lehrt und predigt, kann der Stoff nicht ausgehen; darum dieser Reichtum rhythmischer Formen, denn das Didaktische an und für sich ist matt und kahl und monoton, es bedarf daher der buntesten Ausstaffierung; darum diese Schülerhaftigkeit der dramatischen Produktion; denn wo man Leben, Gestalt und Handlung erwarten darf, da muß die knöcherne Lehrhaftigkeit, die sich nicht einmal frei in ihren eigenen Formen bewegen darf, einen doppelt ertötenden Eindruck machen. Die Lyrik verlangt Empfindung und Schwung, Duft und Farbe; die Didaktik begnügt sich mit der treffenden Reflexion, mit dem klar oder scharf ausgeprägten Gedanken, mit der epigrammatischen Spitze und dem Spiele des Witzes; die Phantasie thut bei ihr nur Handlangerdienste; sie reicht das Material zu den Bauten der Weisheit; dennoch wird ihr Glanz und ihre Beweglichkeit den Bau mächtig fördern. Rückert ist ein Didaktiker von reicher und glänzender Phantasie; das Kamel seiner Weisheit wandert durch manche Wüste, ist aber mit den frischesten Schläuchen beladen, und diese nie um Bilder verlegene Phantasie hat einem vorzugsweise didaktischen Dichter einen so hohen Platz unter den am meisten gepriesenen Lyrikern der Nation eingeräumt.

Von allen Rückertschen Gedichten hat der „Liebesfrühling“ mit seinen fünf Blütensträußen den größten lyrischen Reiz. Es sind dies fast die einzigen Verse Rückerts, denen man die Frische und den Fluß der unmittelbaren Empfindung anmerkt. Wenn die selbsterlebte Poesie schon prosaische Naturen zu verzaubern vermag und starre Charaktere, ungelenk im Dienste der Musen, in rhythmischen Fluß bringt, so muß sie im Bunde mit angeborner und ausgebildeter Virtuosität dichterischer Form Bedeutendes zu schaffen imstande sein. So hat der „Liebesfrühling“ eine in poetischen Blüten ausschlagende, späte und glückliche Liebe des Dichters, wesentlich dazu beigetragen, Rückerts poetischen Ruhm zu begründen, indem ein nimmer zu erkünstelndes Gemüt diesen Gedichten zum großen Teile intensive Kraft verleiht. Freilich fehlt es auch hier nicht ganz an gesuchten und gefrorenen Blumen:

„Dieses Melodram' der Liebe,
Ein an innern Sinnen reiches,
Das aus vollem Herzenstriebe,
Ein empfindungsblütenweiches,

Ich im Frühlingsduftgestiebe
Eines Erdenhimmelreiches
Schrieb', unwissend daß ich schriebe,
Weih' ich jedem, der ein Gleiches
Auch einmal mit Lust gespielt
Und es für kein Spielwerk hielt,
Weil es heil'gen Ernst erzielt."

Dies Motto scheint mehr auf eine in kunstvollen Wort- und Reimbildungen gipfelnde Sprachgewandtheit hinzuweisen, als auf die einfache Sprache unverfälschter Empfindung; doch schon die ersten Gedichte der „Cyklen enttäuschen uns hierin aufs angenehmste; sie gehören zu den schönsten Liederblüten deutscher Poesie, z. B.:

„Ich hab' in mich gesogen
Den Frühling treu und lieb,
Daß er, der Welt entflogen,
Hier in der Brust mir blieb.

Hier sind die blauen Lüfte,
Hier sind die grünen Au'n,
Die Blumen hier, die Düfte,
Der blüh'nde Rosenzaun.

Und hier am Busen lehnet
Mit süßem Liebesach
Die Liebste, die sich sehnet
Den Frühlingswonnen nach.

Sie lehnt sich an, zu lauschen,
Und hört in stiller Lust
Die Frühlingsströme rauschen
In ihres Dichters Brust.

Da quellen auf die Lieder
Und strömen über sie
Den vollen Frühling nieder,
Den mir der Gott verlieh!

Und wie sie davon trunken
Umblicket rings im Raum,
Blüht auch von ihren Funken
Die Welt, ein Frühlingstraum."

und das bekannte Lied:

„Du meine Seele, du mein Herz!"

Die rettende Bedeutung dieser Liebe für beide Liebende spricht der Dichter machtvoll in dem Verse aus:

„Geist, durch Höll' und Himmel einst verschlagen,
Diese Kette hat dir notgethan;
Seele du, versunken im Entsagen,
Dieser Flügel trägt dich himmelan."

Diese zwischen Trennung und Wiedersehen, zwischen mancherlei kleinen Begebnissen des Lebens hin und her schwankende Liebe mit ihren vollen, duftigen Sträußen, ihren anmutigen Genrebildchen, ihren feinen Glossen gebietet über eine Fülle von Vers= und Reimformen, in denen das formell Spielende, kindlich Kindische oft den poetischen Eindruck stört. Man bewundert wohl die ungestörte Bewegung des Dichters durch die kürzesten Zeilen und dichtgesäten Reime:

Komm, mein Lamm,
Laß dich am
Treuen Band
Dieser Hand
Führen sanft
Hin am Ranft
Kühler Flut
Fern der Glut
Durch den Thau
Dieser Au."

oder eine in kühnen Neubildungen üppig wuchernde Wortfülle:

„Welche Heldenfreudigkeit der Liebe,
Welche Stärke mutigen Entsagens,
Welche himmlisch erdentschwung'ne Triebe,
Welche Gottbegeist'rung des Ertragens.

Welche Sich-Erhebung, Sich-Ernied'rung,
Sich-Entäuß'rung, völl'ge Hin-sich-gebung,
Tiefe, ganze, innige Erwied'rung,
Seelenaustausch, Ineinanderlebung."

und ähnliche brotlose Künste der Vers- und Sprachgewandtheit, welche der Poesie wenig zugute kommen. Ebenso sind viele Diminutivbilder und lyrische Nipptischsächelchen ohne Bedeutung und Reiz. Der „Liebesfrühling" beginnt wie westlicher Minnegesang, aber bald blühen darin auch die östlichen Rosen auf. Die Empfindung weicht immer mehr der Phantasie, welche in allen Formen und Farben zu schwelgen liebt. Der pantheistische Geist des Orients durchweht einige feurige Liebespoesien, in denen die westliche Naturempfindung durch die östliche Naturversenkung verdrängt wird.

Der Orient, die östliche Gartenheimat, ist das Ziel, wohin die

Rückertsche Poesie wie der Heinesche Phönix fliegt. Dort wirkt sie nach indischen und persischen Mustern ihre großblumigen Epen, deren originelle Bedeutung nicht hoch zu veranschlagen ist, wie reich auch die märchenhaften Arabesken in oft wunderbaren Formenverschlingungen den überlieferten Stoff umranken; dort rauschen die Bronnen der Weisheit und duften die Spezereien, aus denen „der Salbenhändler des Occidents,“ wie Rückert sich selbst nennt, seine Salben bereitet. Von den „Gedichten“ ist „Edelstein und Perle“ (1817) wohl am langatmigsten episch. Dieser biographische Märchendialog in Terzinen, die nicht immer ohne Verrenkung der Konstruktionen, gesuchte Wendungen und gehäufte, kindische Diminutivreime klar ausklingen, ergeht sich in einer Fülle von Betrachtungen und Reflexionen, welche die Anschauung und das märchenhafte Begebnis überwuchern. Doch trotz der oft harten und herben Form sind einzelne Bilder von klarem Gepräge und überraschender Neuheit. Auch tritt der Dichter nirgends der Naturwahrheit zu nahe.

Das Didaktische, das den Grundton der Rückertschen Lyrik bildet, zieht das bunteste Formengewand an: Sonette und Sestinen, Oktaven, Distichen und Sicilianen, Dreizeiler und Vierzeiler, Ritornelle, Ghaselen und Makamen. Unter diesen unzählbaren Vers- und Gedankenscharen, ausreichend, um alle Albums Europas zu bevölkern, finden sich kostbare Perlen, unschätzbare Edelsteine, blendende geistige Schmucksachen, zartgefiederte und doch scharfe Pfeile, köstliche Vignetten, süße Devisen, aber auch viele welke Blumen, abgebrochene Spitzen und kindlich bunte Bildchen. Am schwunghaftesten wird die Rückertsche Didaktik in allen denjenigen Poemen, in denen sie sich dem Naturkultus freudig hingiebt. Die Naturandacht dieses Dichters ist ohne jeden mystischen Anflug, innig und klar, aus dem Gefühle tiefer Einheit mit der Natur unmittelbar hervorgehend. Wenn auch eine hin und her spielende Symbolik nicht immer vermieden ist, wenn auch manches Naturbildchen sich widerwillig herleihen muß zum Putze eines fremden Gedankens, so klingt doch im ganzen Geist, Herz und Natur in uranfänglichen Accorden zusammen, und klarspiegelnd trägt alle Bilder ein großer Lebensstrom. Besonders in den Ghaselen Dschelaleddins weht in orientalischer Erhabenheit dies in schwunghaften Naturbildern wuchernde Einheitsgefühl, dies ununterschiedene Versenktsein in das All, dessen Glanz und Majestät in einer Tropen-Vegetation seltener exotischer Bilder uns entgegenblüht:

„Komm', o Frühling meiner Seelen, Welten mache wieder neu,
Licht am Himmel, Glanz auf Erden, hoch und nieder mache neu!
Setze mit dem Sonnenknaufe blau der Lüfte Turban auf,

Und der Fluren grünen Kaftan, holder Chider, mache neu!
Mache Wiesen frisch an Kräutern und von Sprossen Haine jung,
Rosen-Schnürbrust und der Lilie schlankes Mieder mache neu!
Schmelze mit dem Hauch des Winters Helm und Panzer, mit dem Blick
Brich' den Frostspeer unsern Feinden, Weltbefrieder, mache neu!
Ohne Ostwind ist die Luft tot, und der Rosen Odem stockt.
Aus dem Schlummer weck' den Ostwind, sein Gefieder mache neu!
Roll' in Donnern, geuß' aus Wolken auf die Erde Moschusflut,
Laß von Kopf zu Fuß uns baden, alle Glieder mache neu!
Pinien, schlagt im Winde Pauken, Platanus mit den Händen Takt.
Hauch der Liebe, deine Traumdüft' unterm Flieder mache neu!

Und nachdem wir so untergetaucht sind in diesen einzelnen Wogen und Düfte des Alls und die Welt mit den lautschreienden Farben und dem Taumelbecher begrüßt haben, den sie kredenzt, da tönt machtvoll, wie die Stimme des Muezzin vom Minaret, die Mahnung an die Einheit der Substanz, des allverbreiteten Göttlichen:

„Ich sah empor und sah in allen Räumen Eines,
Hinab ins Meer und sah in allen Wellenschäumen Eines,
Ich sah ins Herz, es war ein Meer, ein Raum der Welten,
Voll tausend Träum', ich sah in allen Träumen Eines.
Du bist das Erste, Letzte, Aeuß're, Inn're, Ganze;
Es strahlt dein Licht in allen Farbensäumen Eines."

Nächst diesem Naturkultus, der sich von der romantischen Naturpoesie wesentlich dadurch unterscheidet, daß er in der Natur keine fremdartige Magie anbetet, sondern gänzlich in ihr aufgeht, der aber bei Rückert nur in den orientalischen Nachdichtungen rein und frei von hineinspielenden Elementen einer entgegengesetzten Weltanschauung gehalten ist, bildet. den Kern der Rückertschen Poesie die Lebensweisheit, deren Lehren in allen seinen zwei-, drei- und vierzeiligen, flatternden Sylphengedichten ebenso zerstreut sind, wie in den langatmigen Episteln und Terzinen, deren ganze Fülle aber erst in den nur einmal eingekerbten „Weisheitssprüche des Brahmanen" ausflutet. Dies fünfbändige, dem Umfange nach größte Lehrgedicht der Deutschen ist in seiner Anlage und Gliederung ganz elementarisch; es ist in fortwährendes, didaktisches Räuspern ohne alle zusammenhängende Eloquenz; es sind lauter Zweizeiler, von denen jeder eine fast vollkommene Selbständigkeit behauptet, eine bestimmte Zahl aber in ein kleineres Gebündel zusammengebunden wird, und diese wieder in ein größeres. Der Dichter greift gleichsam in den Sack seiner Weisheit hinein, streut eine Handvoll Spruchatome auf den Tisch und bläst sie zu beliebigen Häufchen zusammen. Wir sehen also fünf Bände Sinnsprüche vor uns ohne einen einzigen

längeren Satz, eine einzige eintönende Periode. Oft enthält die erste Zeile das Bild, die zweite den daraus hervorwachsenden Gedanken:

„Die Flamme wächst vom Zug der Luft und mehrt den Zug;
So hält sich Leidenschaft durch Leidenschaft im Flug."

oder in weniger direkter Form:

„Die Blumen blühn so schön noch wie vor tausend Jahren,
Und wir sind schlechter nicht, als uns're Väter waren."

oder die erste Zeile enthält den allgemeinen Gedanken, dem die besondere Moral subsumiert ist:

„Das Wort hat Zauberkraft, es bringt hervor die Sache;
Drum hüte dich und nie ein Böses namhaft mache."

oder diese Rollen, die den einzelnen Zeilen zufallen, sind an Halbzeilen und auch an Doppelzeilen verteilt. Solche Form verstattet weder Schwung noch Pathos; sie muß bei längeren Erzählungen, von denen sich einige Parabeln vorfinden, — denn die Parabel ist die didaktische Erzählung — notwendig ermüdend wirken; ist der rhythmische Dreschflegeltakt, mit dem die Weisheitskörner der Sentenzen ausgedroschen werden, nicht ohne daß uns ein Gewölk von Spreu umfliegt. Nichtsdestoweniger ist auch bei so elementarischer Form die Virtuosität des Dichters zu bewundern, der ohne Zwang diese unglaubliche Gedankenmasse in so engen Versquartieren unterbringt, und der durch Neuheit und Kraft der Reime ihren Doppelschlag minder ermüdend macht. Ueber die Form spricht sich der Dichter selbst aus:

„Zu lesen lieb' ich nicht, was aneinanderhängt,
So daß ein jeder Schritt zum andern vorwärts drängt;
Wo, wenn ich aus der Bahn hab' einen Schritt gethan,
Ich sie verlor und muß von vorne fangen an.
Zu lesen lieb' ich das, wo ich auf jedem Schritte
Zugleich am Anfang bin, am End' und in der Mitte;
Wo stillzustehen, fortzufahren, abzubrechen
In meiner Willkür steht, und mit darein zu sprechen.
Den Dichter lieb' ich, der für mich versteht zu pflanzen
Ein Ganzes, das besteht aus tausend kleinen Ganzen.

Was nun den Inhalt, die Lebensweisheit des Brahmanen betrifft, so steht diese orientalische Moral doch in einem schwer zu verhüllenden Widerspruche mit der Moral des Occidents. Zwar zeigt sich bei Rückert selten der offene Sensualismus mit paradiesischen Genußpredigten; aber seine Lebensweisheit bietet nur eine Moral ohne alle Bewegkraft, ohne

kategorischen Imperativ, ohne sittliche Kluft, eine quietistische Moral zu Nutz und Frommen ohne Opferkraft, eine Moral, mit der man sich schmücken kann, wie mit Perlen und Edelsteinen, aus der man keine Schwerter und keine Kreuze schmiedet. Das Metaphysische, Pantheistische wirft nur hin und wieder ein geheimnisvolles Blatt vom Weltbaume in den Lebensstrom dieser Weisheit:

„Es strömt ein Quell aus Gott und strömt in Gott zurück,
Der Einstrom hohe Lust, der Ausstrom hohes Glück."

oder:

„Du bist und bist auch nicht. Du bist, weil durch dich ist,
Was ist, und bist nicht, weil du das, was ist, nicht bist.
Du bist das Seiende und das Nichtseiende,
Seingebende und von dem Sein Befreiende."

Sonst bewegen wir uns in der Menschenwelt, auf dem platten Getäfel des Lebens, auf dem nicht auszugleiten uns diese Weisheit lehrt. Ein Reichtum außerordentlich tiefer und feiner Beobachtungen in der klarsten und bestimmtesten Form begegnet uns auf jeder Seite:

„Den Thoren ist's umsonst von einem Schaden heilen,
Denn seine Thorheit wird sogleich zum andern eilen.
Von einem Aeußersten zum andern springt ein Thor;
Vom rechten schiebt der Aff' die Mütz' auf's linke Ohr."

Die Moral, die der Brahmane lehrt, ist unerschöpflich im Auffinden seiner Beziehungen, prägnant in scharfen, blitzenden Antithesen:

„Wenn es dir übel geht, nimm es für gut nur immer:
Wenn du es übel nimmst, so geht es dir noch schlimmer.

Und wenn der Freund dich kränkt, verzeih's ihm und versteh:
Es ist ihm selbst nicht wohl, sonst thät' er dir nicht weh.

Und kränkt die Liebe dich, sei dir's zur Lieb' ein Sporn;
Daß du die Rose hast, das merkst du erst am Dorn."

„Der beste Edelstein ist, der selbst alle schneidet
Die andern und den Schnitt von keinem andern leidet.

Das beste Menschenherz ist aber, das da litte
Selbst lieber jeden Schnitt, als daß es and're schnitte."

„Lern' von der Erde, die du bauest, die Geduld:
Der Pflug zerreißt ihr Herz, und sie vergilt's mit Huld."

Diese wenigen Sprüche zeigen zugleich den Charakter der ganzen Moral; es wird das Rechte zu thun gemahnt, aber nicht, weil es das Rechte ist, sondern weil es uns freut, weil es uns feinsteht, zu unserer Lust, zu unserem Schmucke. In die Fluten dieser Weisheit tauchen wir unter wie in ein erquickendes Bad unter dem tiefblauen Himmel des Orients, der auf die schweigenden, sonnverbrannten Wüsten herabsieht — weise zu sein ist unsere eigene Erquickung. Wir wandeln durch diesen Bazar der Weisheitssprüche, wo alle Kleinodien des Ostens, Myrrhen und Balsam, ausgelegt sind — was wir einkaufen, wird uns stattlich schmücken. Und so, auf dem bequemen Divan gelagert, hören wir die Fontäne plätschern und blasen die Rauchwolken behaglich zum Himmel, andachtsvoll:

„Denn alles ist dem Geist ein würd'ges Element,
Das schürt die Andachtsglut, in der die Schöpfung brennt!"

„Die Weisheit des Brahmanen" von Rückert ist ein poetischer Hausschatz, auf den unsere Nation mit Recht stolz ist. Ein Volk, von dessen geistiger Arbeit solche poetischen Hobelspäne abfallen, die wie kleine Diamanten blitzen und schimmern, das die Blumen des Orients auf abendländischem Boden zu solcher Pracht und schattender Fülle erzieht, darf sich wohl seiner Weisen und seiner Dichter rühmen. So brauchen wir nicht ängstlich zu fragen, woher die Biene ihren Honig hat; sie ist es, die ihn schafft. Was Rückert aber eigentümlicher ist, als die Honigzelle — das ist der Stachel. Er ist ein epigrammatisch pointierter Geist, bei dem jeder Gedanke rasch eine feine, scharfe Spitze gewinnt. Der Witz der Reflexion ist ihm eigentümlicher, als die Tiefe des Gefühles. Alles umspielt seine Phantasie mit blendenden Lichtern, alles wendet sie hin und her, zwischem allem entdeckt sie schimmernde Bezüge. Aber so mild, zart, scharf und fein sie alles anfaßt, so unbegrenzt ihre alles handhabende Beweglichkeit ist; so hat man doch oft das Gefühl, als ob diese hängenden Gärten der Phantasie nicht auf den Riesenmauern eines starken, selbstbewußten Geistes aufgeschüttet blühten, als ob der ganzen bunten Welt die sicher tragende Einheit fehle. Vergleicht man, außer Rückerts Dramen, sein „Leben Jesu" (1839), eine ausnehmend nüchterne Evangelienharmonie, in welcher ein gänzlich anderer Geist weht, mit der „Weisheit des Brahmanen," so ist man geneigt, diese ganze Poesie für eine geschickte Kunstgärtnerei zu halten, welche Blumen aus allen Zonen zieht, nicht aber für eine treibende Naturkraft, die alle ihre Haupttriebe mit innerer Notwendigkeit in die Höhe sprießen läßt. Dennoch darf uns diese Erwägung so wenig wie der Hinblick auf die engen Schranken der didaktischen Gattung den Genuß

verkümmern, den uns die gedankenreichen Spruchsammlungen einer üppigen Phantasie und eines sinnigen Geistes bieten. Dem Rückertschen Liebesfrühling sowohl, als auch seiner Weisheitsernte gebührt in ihrer Eigentümlichkeit vollste Anerkennung.

Der Patriarch in Neuseß, in idyllischer Zurückgezogenheit lebend, ließ keinen Tag vorübergehn, ohne ihn durch einige Verszeilen in seinem Haus- und Familienkalender zu bezeichnen. Die „Haus- und Jahreslieder" legen Zeugnis ab für die innige Naturempfindung des alternden Dichters, für seine Unermüdlichkeit in dem Aufspüren von Beziehungen zwischen dem Naturbilde und dem Menschenleben; sie sind oft plauderhaft, oft geradezu trivial und nichtssagend. Doch einige gehören zu den besten, die Rückert geschaffen; es finden sich Albumverse darunter von unleugbarer Prägnanz:

> Möge jeder stillbeglückt
> Seiner Freuden warten,
> Wenn die Rose selbst sich schmückt,
> Schmückt sie auch den Garten.

Noch einmal dichtete Rückert im hohen Alter politische Lieder. „Ein Dutzend Kampflieder für Schleswig-Holstein" (1864), leider nur gereimte, aber sich sehr radikal geberdende Zeitungsprosa. Rückerts „Gesammelte poetische Werke" sind jetzt in einer Ausgabe in zwölf Bänden (1868—1869) erschienen. Aus seinem Nachlasse, der unerschöpflich zu sein scheint, wurden zunächst „Lieder und Sprüche" (1866) und Uebersetzungen des Theokrit, der „Vögel" des Aristophanes und der Sakuntala unter dem Titel: „Aus dem Nachlasse Friedrich Rückerts" (1867) herausgegeben. Hierauf folgten die „Kindertotenlieder" (1872), 428 Gedichte, welche der Dichter dem Andenken seiner früh verstorbenen Kinder, Louise und Ernst, widmete, Ghaselen, Sonette, Terzinen, Ritornelle, Bilder und Bildchen, oft Spielwaaren der Empfindung, oft ausgeführte Lieder, doch ermüdend durch die atomistische Fülle.*)

*) Die umfassendste, mit vieler Wärme geschriebene Biographie des Dichters hat Conrad Beyer verfaßt: „Friedrich Rückert, ein biographisches Denkmal" (1868); ferner erschienen von demselben Autor: „Friedrich Rückerts Leben und Dichtungen (1866), „Nachgelassene Gedichte Rückerts und neue Beiträge zu dessen Leben und Schriften" (1877), „Neue Mitteilungen über Friedrich Rückert und kritische Gänge und Studien" (2 Tle., 1873). Vgl. außerdem: Fortlage: „Rückert und seine Werke" (1867); „Dichter, Patriarch und Ritter. Wahrheit zu Rückerts Dichtung" von E. Kühner (1869), Festreden von Gottfried Kinkel (1867), Paul Möbius (1867), Dr. L. F. Stein (1866) und die biographische Charakteristik Rückerts in den Porträts und Studien des Verfassers.

Die Formen des Orients, denen Rückert seine rhythmischen Wunderbauten nachgezimmert, verschmähend, unabhängiger von allen Vorbildern, Orientale nur in Bilder- und Farbenpracht und pantheistischer Allversenkung, sonst aber aus wunderbarer Gemütstiefe, aus allbezwingender Einheit der Weltanschauung heraus dichtend und denkend, mehr kindlich im Inhalte, als spielend in der Form, Weisheitsdichter in der Jugend, Liebessänger mit grauem Haare, steht Leopold Schefer aus Muskau (1784 bis 1862) würdig neben Rückert, dessen Formenkunst er nicht von weitem erreicht, dem er aber gleich ist in der didaktischen Richtung, ebenbürtig im Reichtume der Phantasie und der Sentenzenfülle, und den er überragt durch die auf festen Säulen ruhende Sicherheit des Geistes und durch die innerste Lebenswärme, welche Empfindung und Gedanken zu einem glühenden Gusse verschmilzt. Leopold Schefer ist ein Autodidakt zu nennen, obschon er das Gymnasium in Bautzen besucht und in Wien Medizin und Musik studiert hat. Seine Hauptbildungsschule war das selbständige Studium der griechischen und morgenländischen Dichter; nebenbei widmete er sich eifrig mathematischen und philosophischen Studien. In der Musik trat er ebenfalls produktiv auf, als Komponist von Symphonien, Ouverturen und Liedern. Fürst Pückler-Muskau, mit dem er befreundet war, hatte ihn zu seinem Generalbevollmächtigten ernannt. Von großer Anregung für seine poetische Thätigkeit waren die Reisen nach England, nach Italien, Sicilien, Griechenland, der Türkei und Kleinasien, mit denen er den Aufenthalt in seiner Vaterstadt unterbrach, in welcher er erst 1820 sich wieder auf die Dauer niederließ.

Leopold Schefer ist eine der originellsten Dichtererscheinungen unserer nachklassischen Zeit. Die Ursprünglichkeit seiner Begabung zeigt sich in der nicht nachgeahmten und unnachahmlichen Eigentümlichkeit seines Stils in Versen und Prosa; denn er ist ununterschieden derselbe, und seine „Novellen“ sind Lyrik in Streckversen, poetische Erzählungen in einer unausgegohrenen metrischen Form. „Der Stil ist der Mensch.“ Man könnte den Stil Schefers einen pantheistischen nennen. Den Unterschied in der Form zwischen Rückert und Schefer hat der erste selbst in der „Weisheit des Brahmanen“ ausgesprochen, wenn er warnend ausruft:

Der eine Sohn Friedrich Rückerts, Heinrich Rückert (1823—75, seit 1852 Professor in Breslau), hat sich als Germanist und Kulturhistoriker einen Namen gemacht und in zahlreichen Essays und Kritiken eine tüchtige nationale Haltung wie gediegene wissenschaftliche Bildung bewährt. Wir erwähnen von seinen Schriften: „Annalen der deutschen Geschichte“ (3 Bde., 1850) und „Geschichte des Mittelalters“ (1852). Ein Bild dieses wackren Mannes giebt uns die warmgeschriebene Biographie von Amalie Tolus „Heinrich Rückert in seinem Leben und Wirken (1880).

„Meinetwegen hüpfe selbst in Chori-Choliamben,
Nur flieh wie deinen Tod die ungereimten Jamben.

Den Göttern ein Verdruß, den Menschen kein Genuß
Ist solch' ein uferlos ergoss'ner Wörterfluß."

Die Didaktik Rückerts liebt kurze Reimsprüche, die Schefers uferlos ergossene gereimte Jamben. Wenigstens ist dies die Form, in welcher seine priesterlichen Hauptdichtungen: das „Laienbrevier" (1834, 17. Aufl. 1877), welchem der Dichter vorzugsweise seinen Ruhm verdankt und das sich vorzugsweise auf dem Markte der Litteratur behauptet hat, und der „Weltpriester" (1846) erschienen sind. Ein dithyrambischer Wogenschwall von Bildern und Gedanken flutet aus den aufgezogenen Schleußen der einen pantheistischen Substanz uns entgegen. Alle diese Gedanken sind Centauren und Sphinxe; der Mensch endigt im Rosse und im Fische, der Geist in der Natur, ohne daß man weiß, wo das eine anfängt und das andere aufhört. So haben die poetischen Bilder Schefers etwas Seltsames und Fremdartiges, Gigantisches und doch Unbefriedigendes, Anziehendes und doch Ermüdendes. Es finden sich Gedanken und Bilder von überraschender Neuheit; ja man kann sagen, alles in Schefers Dichtungen ist ein ἅπαξ λεγομενον, und die Bilder sind kein tropischer Schmuck, sondern sie sind der Gedanke selbst. Wenn bei andern Dichtern das Bild den Gedanken erläutert oder ausdrückt, so erzeugt es ihn bei Schefer. Wie ein Strom aus tiefer Grotte strömt bei Schefer der Gedanke aus dem Bilde, der Geist aus der Natur. Majestätisch ist sein Hervorbrausen, und die Echos der Tiefe donnern ihm gewaltig nach. Dann aber murmelt er geschwätzig fort im ewigen Sonnenscheine. Der orientalische Pantheismus kennt keine Entwickelung. Darum ist Schefers letztes Werk, wie sein erstes; er ist ein Dichter ohne Entwickelung. Seine Poesie hat nichts Organisches; sie wächst nicht, sie wird nicht, sie wandelt sich nicht; sie ist immer fertig. Ein Klang gleicht dem anderen; denn diese Poesie ist ein gestaltloser Hauch, welcher die Riesenharfe des Universums spielt. Selbst der Scheferische Stil hat dies Unentwickelte und Unklare; man sucht in ihm die Bestimmtheit vergebens; er wird oft ein gemütliches Gemurmel, dem man nur mit Anstrengung lauschen kann. Seinen Sätzen fehlen oft die sicheren Einschnitte, ebenso wie der Handlung in seinen Novellen. Man verläuft sich immerfort in einer üppigen Wildnis; man muß sich immer orientieren, bis man die Lust verliert. Es fehlt dieser Poesie nicht bloß die Entwickelung; es fehlt ihr überhaupt die Schranke, die Negation. Das schattenlose Licht des Optimismus ist über alle diese Dichtungen

ausgegossen. Bei allen Schrecknissen und Gräueln der Erde, mit denen er uns besonders in den Novellen nicht verschont, ruft der Dichter fortwährend aus: Allah ist groß! und legt sich, eine Theodicee qualmend, gemütlich auf die andere Seite. Es giebt keine Schuld, keine Sünde, keine Passion; nichts als Liebe, Milde, Güte, spielende Kinder, rosige Jungfrauen; die Beleuchtung von Correggios Nacht schwebt verklärend über der Welt, nichts als Glorienschein und Kyrie Eleison. Oft wünscht man sich einige Tropfen Schopenhauersche Asa foetida in diesen Schefer=schen Kelch voll Nektar und Ambrosia. Dann aber fühlt man sich von der tiefen und reichen Phantasie, von diesem wunderbaren Dichtergemüte, von der Fülle origineller Gedanken=Kombinationen, von dem Schwunge und Zauber einer einheitsvollen Weltanschauung so mächtig angezogen, daß man mit Freuden in diesen „uferlosen" Strom voll klarer Fluten und prächtiger Erd= und Himmelsbilder untertaucht und, erquickt von diesem frischen pantheistischen Naturbade, den greisen Sänger preist, der den Strom aus seiner Urne ergießt. In der That sind es solche Geister, wie Rückert und Schefer, denen kein anderes Volk des Westens ähnliche reiche und tiefe Begabungen, in denen die Weisheit des Orients Fleisch und Blut geworden ist, an die Seite stellen kann.

Durch das „Laienbrevier" ist Schefer zuerst in weiteren Kreisen bekannt geworden und hat sich einen vollgültigen Dichternamen erworben, während seine an bizarren Phantasieergüssen reichen „Vigilien" (1843) und „Gedichte" (3. Aufl. 1847), welche einzelne kostbare Perlen Scheferscher Poesie enthalten, keinen so durchgreifenden Erfolg hatten. Das Laienbrevier ist keine Spruchsammlung; es enthält erbauliche Betrachtungen und erinnert in seiner Form an die Andachtsbücher der verschiedenen Konfessionen. Die Betrachtungen sind nach den einzelnen Monaten rubriziert, aber ohne alle Beziehung auf dieselben, so daß gleich die erste, fünfjambige Reflexion des Januar von „hundert Vögeln, die im Grünen singen," von den „jungen Blütenbäumen" phantasiert. Während bei Rückert sich alles in kürzesten Sätzen zuspitzt, ergießt sich bei Schefer alles in breite, behagliche Perioden. Der Inhalt dieser profanen Erbauungsstunden sind nur Ermahnungen, dem Menschlichen und der Natur sich unbefangen hinzugeben:

„Was auch ein Mensch zu sein dir mit sich bringt,
Wird dir zuletzt gefallen, wenn du nur
Ein Mensch willst sein. Und darum: Sei ein Mensch — —"

Und anklingend an die jüngste Philosophie heißt es weiter:

„Was du denken
Kannst, bist du selbst auch oder hast du selbst
Geschaffen, wären's auch die schönen Götter!“

Daran schließen sich Worte des Trostes, Apotheosen der Hoffnung, des Unglückes, das läutert und klärt, den Bösen besser macht, den Guten freundlicher, die Predigt stiller Ergebung in den Brauch der Erde. Dazwischen tönen großartige Naturhymnen, majestätisch und still, verklingend in indischer Blumenpoesie:

„Die Sterne wandeln ihre Riesenbahn
Geheim herauf, vorüber und hinab,
Und Göttliches vollbringt indes der Gott
Auf ihren Silberscheiben so geheim.
Denn sieh', inzwischen schläft in Blütenzweigen
Der Vogel ungestört, nicht aufgeweckt
Von seiner großen, heil'gen Wirksamkeit.
Kein Laut erschallt davon herab zur Erde,
Kein Echo hörst du in dem stillen Wald!
Das Murmeln ist des Baches eignes Rauschen,
Das Säuseln ist der Blätter eig'nes Flüstern!
Und du, o Mensch, verlangst nach eitlem Ruhm?
Du thust, was du dann thust, so laut geräuschvoll,
Und an die Sterne willst du's kindisch schreiben?
Doch ist der sanfte Geist in dich gezogen,
Der aus der Sonne schweigend großer Arbeit,
Aus Erd' und Len, aus Mond- und Sternennacht
Zu deiner Seele spricht — dann ruhst auch du,
Vollbringst das Gute und erschaffst das Schöne,
Und gehst so still auf deinem Erdenwege,
Als wäre deine Seel' aus Mondenlicht,
Als wärst du Eins mit jenem stillen Geist.“

Aehnliche Stern- und Blütenpsalmen finden wir im ganzen Laienbrevier zerstreut. Die Schefersche Moral erinnert den Menschen stets, daß er ein Stück des Naturgeistes, ein Atom der Weltseele ist, und seine Sittlichkeit besteht darin, im Einklange mit ihr zu leben. Der Mensch ist nur eine höhere Potenz des Alls:

„Sei nur so gut erst, wie die Rosenwurzel,
Willst du noch nicht so gut sein, wie ein Mensch!“

Schefer ruft bei einem sanften, nächtigen Frühlingsregen der Mutter zu:

„ — Wenn du, liebe, junge Menschenmutter,
Umher im Frühling blickst, erblicke selig

> Dein Wesen überall umher zerflossen
> Und sieh' es, schöngesammelt in dir selbst,
> Und blicke sinnvoll auf dein Kind hernieder.
> Was vom Gemüte gilt, gilt auch vom Geiste.
> — — Denn ein großer Geist.
> Erkennt sich als die Welt, die Welt, als sich."

So ist die Quintessenz der Scheferschen Moral in bezug auf die Pflichten gegen uns selbst, den Schmerz, das Unglück durch optimistische Betrachtung des Ganzen zu überwinden, in bezug auf die Pflichten gegen andere aber, sich selbst, sein eigenes Wesen in ihnen wiederzuerkennen. Das ist die alte Formel der Vedas: das bist du, auf welche nicht bloß Schefer, sondern auch Feuerbach und selbst der Pessimist Schopenhauer ihre Ethik gründen.

> „Kümm're dich um Vaterland und Menschen!
> Nimm teil mit Mund und Hand in deiner Nähe!
> Nimm teil mit Herz und Sinn am fernen Guten,
> Was Edle rings bereiten, selbst für dich.
> Laß nichts verderben, sonst verdirbst du mit;
> Laß Keinen Sklave sein, sonst bist du's mit;
> Laß Keinen schlecht sein, sonst verdirbt er dich;
> Und denken Alle so wie du, dann kann
> Der Schlechte Keinen plagen, noch auch dich.
> Und kann die Menschheit frei das Rechte thun,
> Geht jede Göttergab' auch dir zu gut
> Und deinen Enkeln allen; denn auf immer
> Wird das erworben, was der Geist erwirbt — —"

Dafür strömt uns der reichste Segen zu:

> „Der Rühmende wird reich um den Gerühmten,
> Der Liebende wird reich um den Geliebten,
> Um jedes Schöne reich wird der Bewund'rer,
> Und für den Gott auf Erden lebt der Mensch."

Das Schefersche „Laienbrevier" enthält eine Fülle der seltensten poetischen Schönheiten; denn das Didaktische, das bei Rückert vorherrschend war, verschwindet hier in einer lyrisch-schwunghaften Naturandacht, welche Tag und Nacht, den Frühling, die Morgen- und Abendröten in wunderbarer Farbenpracht verherrlicht; es verschwindet in diesem traumhaften, pantheistischen Kultus, dessen ganze Moral „das zarte Empfinden der Welt" ist. Wie Rückert, bereichert auch Schefer die deutsche Sprache mit neuen Fügungen und Wendungen; aber was bei Rückert als kunstfertige Bildung scheint, das erhebt sich bei Schefer als naturwüchsige Blüte aus dem

üppigen Boden einer mit dem All in Eins verwachsenen Phantasie. Ueber dem brausenden Strome der Welt schwebt das stille, freudige Dichtergemüt:

„Fest, nie wankend
Steh auf dem ewigen Sturz der Regenbogen
Und deckt mit heitern Farben Grauses zu.“

Das „Laienbrevier“ nimmt unter Schefers Dichtungen den ersten Rang ein, denn es hat den größten rhythmischen Wohllaut, den ungesuchten Zauber freien Ergusses, der nirgends in Geschwätzigkeit ausartet, und einen Stil, der Kraft genug besitzt, nicht zur Manier zu werden. Die späteren Erbauungsschriften Schefers, „der Weltpriester“ (1846) und die „Hausreden“ (1854), lassen diesen lyrischen Reiz mehr vermissen und ergehen sich in einer behaglichen, didaktischen Breite, reich an überraschenden und originellen Wendungen und Einfällen, aber nicht frei von gewaltsamen Verrenkungen des Stiles, von Einzelnheiten, die ins Gesuchte, sogar ins Possierliche fallen. Auch ermüdet die Monotonie einer Moral, die durchaus keine Peripherie hat, sondern immer aus demselben geistigen Sonnenzentrum ins Unbegrenzte die Strahlen wirft. Der „Weltpriester“ hat allerdings eine mehr objektive, aus der selbstgenugsamen Heimlichkeit des Gemütes heraustretende Richtung; die pantheistische Weisheit wendet sich dem Historischen, dem Volke, der Menschheit zu, aber sie ist zu wenig triebkräftig und entwickelungsfähig, um auf diesem Gebiete Ersprießliches zu lehren. Das indische Blumenleben ist der Tod der Weltgeschichte. Dennoch beginnt der „Weltpriester“ mit einer Verherrlichung des deutschen Volkes, die eine ganz neue, eigentümliche Wendung nimmt. — Der Dichter ruft aus:

„An ihren Göttern starben alle Völker
Und sterben noch daran.“

Ihr heilig ringend Leben ist, ihre Götterbilder aufzustellen; sind die Götter fertig, so sind sie selbst fertig und tot.

„So wird es allen Völkern noch ergehen,
Die sich um Gott und Gottessöhne streiten.
Und nicht den Gott im eignen Herzen fühlen.
In eignem Wort, in ihrem eignen Leben.
Und als ihr Leben. Nur das Volk wird bleiben —
Und alle Völker müssen zu ihm treten —
Das Volk, das Gott erkennt als ewig Leben,
Als Aller Leben und als Aller Tod.

> Die andern waren Kinder, die geträumt,
> Und die mit Fingern an den Himmel schrieben.
> Doch dieser wahre Gott wird nimmer fertig;
> Er wird nur immer größer, näher, schöner
> Und seliger, er sinkt in jedes Herz!
> Und nie vergeht ein Herz, das Gott besitzt,
> Und mit dem Gotte lebt das Volk und wird
> Stets größer, schöner, seliger mit ihm."

Und wie der Dichter mit einer Apotheose des deutschen Volkes als des allgöttlichen beginnt, so schließt er mit einer Verherrlichung des Volkes überhaupt:

> „Das so gescholtene „gemeine Volk,"
> Wie fühlt es göttlich, und wie lebt es herzlich;
> Nicht auszupreisen in Gelassenheit
> Und Würde, ja voll allerhöchsten Wertes,
> Den nimmermehr das menschliche Geschlecht
> Je überbieten kann."

Der Vollklang reiner, menschenfreundlicher Gesinnung, die, von allen gesellschaftlichen Vorurteilen frei, den äußeren Flitter verachtet und nur auf den innern Kern sieht, die sich voll Liebe, Mitgefühl und Mitleid allen Menschenwesen zuwendet, weht erquickend durch den „Weltpriester," wie durch das „Laienbrevier." In bezug auf Liebe und Ehe geht indes dieser orientalische Pantheismus nicht so weit, das gesonderte Asyl heimischer Laren zu zerstören und die Polygamie oder gar die Weibergemeinschaft zu predigen, was an und für sich dieser Allvergötterung nicht fern liegt. Im Gegenteile verherrlicht Schefers Muse die Würde der Ehe und lehrt eine häusliche Moral, die sich nicht auf die üblichen Gemeinplätze gründet, sondern aus den Tiefen der menschlichen Natur geschöpft ist.

Dennoch war Schefer weit entfernt von jener spiritualistischen Liebe ohne Lebensfreudigkeit, die auch nur ein mattes Nachtlicht ist. Bei Schefer war, umgekehrt wie bei Rückert, die Weisheitsernte dem Liebesfrühlinge vorausgegangen. Spät stand dieser in desto vollerer Blüte, gewürzt mit allen Aromen orientalischer Sinnlichkeit, aufwuchernd in einer berauschenden Glut und Pracht von Bildern, und der uralte Weisheitsbaum mit seinen ins All versenkten Wurzeln immer schattend über dem üppigen Bade der Lust! Unsere dichtenden Jünglinge gaben ein Königreich für eine neue Blüte aus Amors ausgeplündertem Garten — umsonst, die Rosen und Nachtigallen lachten sie aus und blühten und sangen in allen Versen als die erbgesessenen Liebespriester des deutschen Parnasses. Das Herz schlug bis zur Verzweiflung den altbekannten Takt, und ein Gefühl sah dem andern so ähnlich, wie aus den Augen geschnitten. Da trat ein

greiser Dichter auf, und die Liebe in Bild, Gedanken und Empfindungen war unerschöpflich und neu, als hätte nie ein Poet von ihr gesungen; sie kam wie aus einer fremden Wunderwelt mit seltsamem Gefolge; Amor nahm tausend Masken an in phantasievollem Spiele, und wenn er sie abwarf, zeigte er immer das heitere, schalkhafte Lächeln, ein Lächeln von Anmut und Weisheit. Dies Phänomen einer originellen Liebespoesie erschien in „Hafis in Hellas“ (1853) und dem „Koran der Liebe“ (1855), zwei Dichtungen, um welche sich der zu früh verstorbene Max Waldau die größten Dienste erworben, indem er sich hineinlebte in ihre seltsamen Rhythmen, ihre allzu wuchernden Ranken beschnitt und orakelhaft unverständliche Wendungen in rhythmischen Fluß und klarmelodische Gestaltung brachte.

„Hafis in Hellas“ vereinigt das anakreontisch Spielende der althellenischen Liebespoesie mit der didaktischen Richtung und der Bilderpracht des Orients. Eine heitere, maßvolle Sinnlichkeit atmet uns aus jeder Zeile dieser erotischen Poesien entgegen, eine Sinnlichkeit, welche nimmer der Mutter Weisheit entläuft. An der sentimentalen Liebespoesie der Abendländer, an dem verhimmelnden Ausbrüten der Empfindungen, diesem ganzen Leben und Weben in einem unbestimmten, zerfließenden Aether des Gemütes hat unser Hafis keinen Teil. Sein Gemüt kennt keine Zerrissenheit; es ist gesund, ganz, gediegen, sicher seines Besitzes, aller hohen Güter des Herzens und der Welt. Dieser Hafis läuft nicht bloß in die Schenke und trommelt vergnügte Ghaselen auf den Tisch. Der heitere Adel hellenischer Kultur hat ihn gesittigt, und was er dem Oriente entnimmt, ist weniger seine oft derbe Genußsucht, als seine pantheistische Weisheit, in deren Bad auch der schalkhafte Eros untertaucht, um sich zu kräftigen. In dieser ganzen Lyrik ist wenig Subjektives; es ist ein Liebesevangelium voll objektiver Bedeutung, eine Moschee der Liebe voll goldener Sprüche für alle Gläubigen, ein Weltspiegel, in welchem jeder sein eigenes Antlitz sehen soll. Die dichterische Form hat sich aus der dithyrambischen Breite „des Laienbreviers“ zusammengerafft. Die fünffüßigen Jamben haben den leichtgeschürzten, kurzfüßigen Trochäen oder auch den mächtig wogenden Anapästen das Feld geräumt, und wenn der Reim bisher den Offenbarungen unseres Weltpriesters ein Fremdling war, so klingt er jetzt, selten und verwundert, aber doch hin und wieder in die Dichtung hinein, und gerade den niedlichsten lyrischen Schoßhündchen sind Reimschellen angehängt. Wie leichtgeflügelt, wie reizend sind einige dieser kleinen Epigramme, Bienen vom Hymettos, schwebend durch den altklassischen Aether:

„Am Tage sind die Mädchen
Und Weiber kühler Marmor,
Des Abends weiße Schwäne,
Die früh zu Bett gern fliegen;
Des Nachts sind sie von Golde;
Am Morgen sind sie bleiern,
Den Leib herauszuheben.“

Wie melodisch klingen andere, klar ausgestaltet in Form und Guß, lakonische Dithyramben:

„Alles schön ist in der Liebe,
In der Lieb' ist alles süß.
Süß das Schauen, süß das Glühen,
Süß ist Wünschen, süß ist Hoffen.
Das Erwerben, das Erreichen,
Das Erinnern, o wie lächelnd,
Das Verlieren noch, wie rührend —
Aber über alles selig
Ist das liebliche Verweigern!
Darin flammt das Unerreichte,
Schon noch himmlischer erreicht.
Alles süß ist in der Liebe,
In der Lieb' ist alles schön!“

„Wonn' ist Wonne!
Sei's vom Bilde,
Sei's von Blumen,
Sei's vom Weibe,
Sei's von Sternen,
Sei's von Liebe —

Wonn' ist Wonne!
Wonn' ist immer
Unverfänglich
Herzbegeistrung
Unvergänglich
Schatz der Seele!“

In diesen kurzatmigen Rhythmen zwingt schon die Form zu melodischer Geschlossenheit. Die längeren Gedichte sind Parabeln, Allegorien, von denen „Eros im Rosentempel“ und „im Wochenbette“ durch originelle Erfindung besonders ansprechen, oder Balladen, wie das schwunghafte „Mädchen von Sunem,“ an dessen Formenschönheit Max Waldau großen Anteil hat. Die Originalität der Scheferschen Erotik besteht darin, daß nicht die Empfindung das erste ist und dann nach einem Bilde greift, um sich zu schmücken, sondern, daß Empfindung und Anschauung von Hause aus eins sind, ein Ausfluß aus dem Allgeiste, von dem Eros kein

Bote ist, sondern der selbst als Eros erscheint. Diese im Gemüte empfundene Einheit alles Lebens, in welcher alle Unterschiede ausgelöscht sind, aber desto glänzender die wechselnden Farben der Erscheinung, ein träumerischer Regenbogen, über dem Abgrunde der einen dunkelen Substanz schweben, giebt den Scheferschen Dichtungen bis in die leichtesten Liebesscherze hinein eine eigentümliche Weihe und Tiefe und einen exotischen Duft für alle, welchen die pantheistische Weltanschauung fremd ist. Sie allein ist der Grund des zauberischen Reichtums an Bildern, die aber nur wie in einer laterna magica vorüberschweben, eines Reichtums, der es indessen nicht vermag, uns darüber zu täuschen, daß die Armut seine notwendige Voraussetzung ist. Denn gegenüber der vielgestaltigen Welt des Abendlandes, welche mit dem Unterschiede Ernst macht, gegenüber dieser Fülle von Interessen, Verwickelungen, Leiden, ihrer historischen Entfaltung und energischen Thatkraft muß die träumerische Welt des quietistischen Orients, die alle Ranken an einem Spaliere in die Höhe zieht, arm und beschränkt erscheinen. In der That erregt der ewige Sonnenschein, durch den man in Schefers Werken wandelt, zuletzt Ermüdung und Schwindel. Ein tiefblaues Dichterauge ist zum tiefblauen Himmel aufgeschlagen; aber der von keinem Hauche getrübte Spiegel des Alls blendet die Augen und befremdet die Gemüter, welche die Herbheit des Lebens erfahren und sich erquicken möchten am quallosen Abbilde der Qual, die sie geängstigt. Der „Koran der Liebe“ ist eine Fortsetzung von „Hafis und Hellas“; denn diese Liebespoesie wuchert in unbegrenzten Varietäten. Auch hier begegnen wir schalkhaften Epigrammen, die oft fein und witzig zugespitzt sind, leichtfüßigen Dithyramben und ihrem Bajaderentanze, sinniger Weisheit in langaustönenden Distichen, erotischen Legenden und Parabeln. Das ganze Werk ist durchweht von jenem kindlichen Pathos der Bewunderung, welches das Horazische nil admirari verlacht, in schwunghafte Exklamationen über die Wunderwelt ausbricht beim Größten und Kleinsten und unerschöpflich ist im Preise des Weibes und des Kindes, der Braut und der Mutter. Selten sind niedlichere Amoretten geschnitzt, selten Schönheit und Liebe mit so konkretem Schwunge verherrlicht worden. Die Form des „Korans“ ist noch abgerundeter, als der von „Hafis und Hellas;“ die Reimesglocken, wohl oft von Freund Waldau gestimmt, klingen reiner und voller; dennoch fehlt es nicht an stillosen Arabesken; ja oft tritt uns eine zweifellose Schiefheit und Häßlichkeit entgegen, denn der orientalische Pantheismus steht immer der Gefahr nahe, geschmacklos zu werden, Häßliches und Schönes zu vermischen, weil er ohne Sonderung,

ohne ästhetische Reife ist. Eine Probe des Häßlich-Barocken giebt z. B. „Suleikas Haut."

Im „Koran der Liebe" tritt mit offener, unverblümter Kühnheit die Apotheose des Sinnlichen auf; die Sinnverketzerer werden angegriffen als Narren und Schänder des Heiligsten; der Glauben an die Schönheit wird als der alleinseligmachende Glauben gepriesen; verspottet werden die gläubigen Pilger, die um die Kaaba ziehen, um den Stein anzubeten, weil er ein altes Ding ist und vom Monde herabgefallen:

„Was verehren Narren sollen,
Muß nur alt sein! O ihr Tollen,
Höret doch mein Wort vor allen:
Betet ihr zu alten Weibern
Als zu heil'gen Himmelsleibern —
Werd' ich mit nach Mekka wallen!"

Ueberall polemisiert der Dichter gegen „die erlogenen Donner alter Narren" und geißelt in einer dialogischen Schlußparabase jede Art von transcendenter Himmelei und überirdischer Engelhaftigkeit; kurz, die Polemik gegen den Spiritualismus, versteckt in der ganzen orientalischen Lyrik Schefers, tritt hier, wie in den Schriften der jüngeren, weströstlichen Dichter, unverhüllt hervor.

Leopold Schefer hat außer diesen Dichtungen zahlreiche „Novellen" herausgegeben und auch nach dieser Seite hin eine glänzende Produktivität bekundet. Der ersten Sammlung: „Novellen" (5 Bde., 1825—29) folgte bald eine zweite: „Neue Novellen" (4 Bde., 1831—35), dann „Lavabecher" (2 Bde., 1833) und „Kleine Romane" (5 Bde., 1837—39); später noch einzeln „Genevion von Toulouse (1846) und die „Sybille von Mantua" (1853). Schefers Novellen sind lyrisch-epische Dichtungen in Prosa und verdienen vollkommen, an dieser Stelle erwähnt zu werden. Erstaunt man schon über ihre Zahl und Fülle, so wird dies Erstaunen noch gesteigert, wenn man sich in den bunten Inhalt dieser aus allen Zonen uns entgegenblühenden narkotischen Flora von Ereignissen, dieser glühenden Farbenpracht von Schilderungen verliert. Man bewegt sich bald in China, bald in Canada, hier in Constantinopel, dort auf den griechischen Inseln, in Rom und Venedig, und wird überall durch ein ebenso glänzendes, wie treues Kolorit überrascht. Ueberall treten uns Naturschilderungen von einem wunderbaren Reichtum an einzelnen Zügen entgegen, ein Reichtum, der nur von Adalbert Stifter erreicht wird; aber bei diesem ist die Natur in Ruhe, bei Schefer in Bewegung; bei Stifter ist sie nur ein Panorama, das uns umgiebt, bei Schefer ist sie das verwandte, beseelte All. Das pantheistische Versenken in die Natur brütet

jene zauberische Fülle von Beobachtungen und Empfindungen aus, welche jede, auch die kleinste Gestalt mit einem Atom des Weltgeistes beseelen; eine lebendige Phantasie voll gewaltiger Kraft der Aneignung, durch genaue Studien fremder Länder und Sitten genährt, zaubert das Fernste in seinem eigensten Schmucke uns vor die Seele. Und es erscheint uns nicht fern, sondern nahe und verwandt, weil es aus demselben träumerischen Urgrunde des Alls emporblüht, wie die eigene Seele. Nicht minder reich, als in dieser Pracht der Schilderung, erscheint Schefers Phantasie in dem Reize der Empfindung, indem die Begebenheiten in seinen „Novellen“ in der Regel den abenteuerlichsten Verlauf nehmen und durch die seltsamsten Verschlingungen überraschen, welche von einer nie verlegenen, mit vollen Händen ausstreuenden Phantasie Zeugnis geben. Und dennoch ist, wie in Schefers „Gedichten,“ auch hier dieser Reichtum nur scheinbar. Die orientalisch-pantheistische Weltanschauung kann es einmal nicht dazu bringen, die einzelne Gestalt vom Urgrunde loszulösen und ihr ein vollkommen selbständiges und freies Walten zu gönnen. Sie schwimmt entweder embryonisch in dem dunkeln Fruchtwasser des Mutter-Alls oder hängt wenigstens noch durch die Nabelschnur des Fatalismus mit ihm zusammen. Wo die freie That und die Selbstbestimmung des Geistes geleugnet oder verhüllt wird: da kann weder die Persönlichkeit in ihrer individuellen Durchbildung, noch die Handlung selbst ein tieferes Interesse erregen; da haben wir es nur mit schwimmenden Wasserblumen und flatternden Lianen zu thun, nicht mit mächtigen Stämmen von eigenen Wurzeln und eigener Kraft. Erst die freie Persönlichkeit und ihre That schafft die vielgliedrige, vielgestaltige Welt, den wahren Reichtum des Geistes; die mystische Trunkenheit vom Allgeiste schafft ein phantastisches Uebermaß von Farben, die, nur ein scheinbarer Reichtum, den einzelnen Strahl umspielen, der diese Welt erhellt. Die Schefersche Novellistik hat von den Romantikern das Träumerische überkommen; wir sehen alle Gestalten, alle Begebenheiten wie im Opiumrausche; die wildesten Leidenschaften erhitzen uns nicht; die gräßlichsten Szenen erschrecken uns nicht; die tiefsten Empfindungen rühren uns nicht; es sind ja alles verrauschende Träume der Weltseele, Bilder der großen Zauberlaterne, in die wir selber träumend starren. Dennoch unterscheidet sich Schefers Poesie wesentlich von der romantischen, welcher die Form des Traumes für die absolute poetische Form galt und das Spiel mit dem Leben für die höchste Kunst. Ihm ist es Ernst mit seiner Welt, mit seinen Gestalten, mit den hohen Gütern des Gemütes, deren dithyrambische Feier alle diese Schöpfungen durchtönt; er vertieft sich mit dem Ernste des Weltpriesters in die dunkeln Zusammenhänge des Alls und des

Menschenschicksals und mit dem Ernste des Anatomen in die Geheimnisse der Menschenseele, die er auf seinen Seziertisch legt. Schefer liebt das psychologische Problem, aber er behandelt es stets im fatalistischen Sinne. Der Optimismus seiner Lyrik hallt auch in seinen Novellen wieder, aber er nimmt sich oft höchst sonderbar aus, wenn er in die verworrensten Gräuel hineinpsalmodiert und die abenteuerlichste Entwickelung mit einem Lobgesange beschließt. Charakteristisch für diesen Standpunkt ist auch die Schefersche Erzählungsweise, welche die Begebenheiten wie einen Knäuel Garn abwickelt und dabei oft den Faden verwirrt, aber trotz der ungeheuerlichsten Ereignisse nie vermag, eine bestimmte Spannung hervorzubringen und das Interesse zu fesseln. Die Motive der Handlungen sind alle so versteckt, daß man sie oft mit Mühe aufsucht, oder so verzwickt, daß man sie mit Mühe versteht. Dies Unentwickelte und Ungegliederte im Fortgange der Handlung und im stets vollwogenden, oft rhythmisch austönenden Stil, der bisweilen zu lyrischem Schwunge und seltener Schönheit aufblüht, bisweilen sich in tiefen oder drolligen Reflexionen ergeht, hängt wesentlich mit der pantheistischen Mystik zusammen, welche das Brüten über dem Weltenei der Pflege der ausgekrochenen Küchlein vorzieht. Man hat Schefer oft mit Jean Paul verglichen. In der That scheinen die poetisch-schwunghafte, oft dithyrambisch-geniale Prosa, die üppige Schwelgerei eines reichen Gemütes, der sentenziöse Anflug, die humoristische Extravaganz, selbst die Unfähigkeit beider, ein Interesse an ihren Charakteren und der Handlung zu erwecken, schlagende Vergleichungspunkte zu bieten. Dennoch sind alle diese Aehnlichkeiten oberflächlich. Jean Pauls ethische Weltanschauung voll sittlicher Hebel ist derjenigen Schefers geradezu entgegengesetzt. Bei Jean Paul ist offenbarer Mangel an dichterischer Erfindung, an Ereignissen, an Begebenheiten; Schefer überschüttet uns mit dem allen, und dennoch bleiben wir hier so kalt wie dort gegen den Fortgang der Handlung.

Wir können in die Fülle der Scheferschen Novellen nur hineingreifen, um einzelne Typen der verschiedenen Richtungen vorzuführen, nach denen sie sich klassifizieren lassen. Das großartige Naturbild, das uns die Natur in aller Pracht der Zerstörung zeigt, ist durch den „Waldbrand“ vertreten, und zwar in so glänzender Weise, daß die deutsche Litteratur kaum etwas Aehnliches aufzuweisen hat, was Majestät und Pracht der Schilderung betrifft. Zugleich werden wir in jene angstvolle Stimmung versetzt, in welcher der Mensch vor der übergreifenden Naturgewalt erzittert. Dieser bange Kultus der Kräfte des Alls, welche den Einzelnen vernichten, stört den Scheferschen Optimismus nicht, für den Tod und Leben gleichen Wert

hat. Ein träumerisches Hineinstarren in den großen, seligen Tod gehört ja zum Kerne seiner Weisheit. Wie hier die Angst vor der zerstörenden Naturgewalt, so ist im „Zwerg" der Schwindel im unbegrenzten Raume mit ergreifender Meisterschaft dargestellt. Eine Nacht auf dem Kreuze der Sankt Petri-Kirche zu schildern, dazu hatte Schefers Phantasie alle Farben zur Hand. Es ist dies nicht eine einfache, sondern eine raffinierte Erhabenheit, welcher im Schwindel und Wirbel alles Irdische zerfließt, welcher sich das eigene Leben wie ein Atom in das Universum aufzulösen droht. Tod und Leben verschwimmen wiederum, und kein finsteres, ein dithyrambisches memento mori wird von der zwischen namenloser Angst und namenlosem Entzücken schwebenden Seele hinausgejauchzt in die Unendlichkeit!

Den zweiten Kreis der Novellen bilden diejenigen, in denen die Volkssitten in den Vordergrund treten. Auch in der Volkssitte ist eine dunkle Naturgewalt lebendig; sie ist gleichsam ein Triumph des menschgewordenen Naturgeistes über die abstrakten Mächte des Rechtes und der Sittlichkeit, die sich prismatisch bunt in den verschiedensten Farben brechen, so daß hier für heilig gilt, was dort ein Verbrechen ist, und umgekehrt. Hier wendet sich die feine Ironie gegen unbedingte Moralgebote, und Gut und Bös werden so lange geschwungen wie ein Farbenrad, bis sie nur eine Farbe bilden. So kommt auch hier die optimistische Harmonie zum Vorscheine. „Der Unsterblichkeitstrank" ist eine auf diesen pantheistischen Goldgrund mit bizarren Arabesken hingemalte Schilderung des chinesischen Lebens. In der „Perserin," die auch in diesen Kreis gehört, ist das türkische Leben auf den griechischen Inseln, die Kollision zwischen den christlichen und muselmännischen Moralgeboten mit Byronscher Farbenpracht geschildert; ähnlich im „Sklavenhändler" und einigen anderen Novellen.

Die dritte Novellengruppe wird durch eine feine, psychologische Anatomie charakterisiert, mit welcher der Dichter Herzensneigungen und sittliche Verhältnisse behandelt. Die „Künstlerehe" gehört in diesen Kreis. Feine Beobachtungen und Bemerkungen, besonders über die weibliche Natur, zeichnen sich ebenso aus, wie das Streben, die sittliche Zurechnung unter die Macht der Verhältnisse und der dunklen Naturgewalt zu verschleiern. In anderen Novellen waltet wiederum der Fatalismus; mit sonderbaren Verwickelungen, mit Blutschande und Brudermord in „Leonore di San Sepulcro." Ein mehr metaphysisches Problem, von Schefer freilich auf den Naturzusammenhang zurückgeführt, erläutert „die Erbsünde." Barocke Sprünge des Humors in Anlage und Durchführung finden sich in der „Lebensversicherung," im „Bauchredner" u. a., während

die träumerische Gemütswelt, die einen bis zur Unklarheit visionären Schein über alle Ereignisse ausgießt, in der „Osternacht“ unter Schrecken der Natur und Verbrechen der Menschen ihre einsamen Erbauungsstunden hält. Einen noch bedeutenderen Anlauf nimmt Schefer in der „Sibylle von Mantua,“ seiner letzten Novelle, einer allegorischen, schwunghaften Darstellung der in ihrer Liebe getäuschten, geistig gefesselten und zum Irrsinne getriebenen Menschheit und ihres heißen Erlösungsdranges. Die Form dieser „Novelle“ ist barock; den Gestalten fehlt es an plastischer Sicherheit; die Handlung selbst ist mehr ineinander geträumt, als mit festen Bindegliedern dichterisch zusammengeschlossen. Dennoch sind viele höchst geistreiche Einfälle und eine brillante Polemik gegen das moderne Konventikelwesen in der Novelle enthalten, und es durchweht sie ein solcher Lebensgeist aus der Tiefe, daß man trotz der haltlosen, springenden Form sich mächtig angezogen fühlt.

In seinen letzten Lebensjahren ist Schefer mit einer größeren epischen Dichtung: „Homers Apotheose“ (1858) aufgetreten, von welcher nur die ersten zwölf Gesänge erschienen sind. Diese Dichtung hat mit den langatmigen Epopöen, mit der Welt pathetischer Götter und Helden nichts gemein; sie giebt in epischer Form eine Verherrlichung des Dichters und gleichzeitig ein Bild des ganzen vollen Menschenlebens, aus welchem die Blume der Dichtkunst hervorblüht. Freilich, die Götter spielen mit; aber mit welcher köstlichen Naivetät, mit welcher feinen Ironie ist die Welt des Olympes behandelt! Mit welchen schalkhaften Erfindungen einer frei spielenden Phantasie hat Schefer die antike Mythologie bereichert! Was an tiefer Bedeutung in ihr liegt, das hat er aufbewahrt und geistvoll hervorgehoben — aber dieser in den Himmel geworfene Wiederschein der Menschenwelt zerrinnt bei ihm in die träumerische Magie eines phantastischen Spieles! Ein neckischer Humor zaust am Barte des gewaltigen Olympiers und schafft eine Reihe der niedlichsten Genrebilder, plastische Gemmen der Poesie, in denen heitere und mutwillige Gedanken ein zierliches Gepräge gewinnen. Dabei ist von keiner Persiflage des epischen Stiles die Rede, wie sie etwa in grober Holzschnittmanier Blumauers „Aeneïs“ oder mit feinem Spotte Voltaires „Pucelle“ enthält, sondern der Dichter prägt die göttlichen Gestalten mit künstlerischer Liebe aus, und nur die Situationen, in die er sie bringt, haben irgend einen schalkhaften oder ironischen Zug, der uns verrät, daß der Dichter sie bloß für sich zum Spielzeug geschaffen. Anders läßt sich die antike Mythologie heute von keinem Dichter mehr behandeln. Die Dichtung enthält Szenen und Schilderungen aus dem göttlichen und menschlichen Leben, welche von einem

andern Poeten behandelt, keck, frivol, anstößig erscheinen würden, aber Schefer besitzt die Grazie einer so harmlos lächelnden Naivetät, daß wir mit ihm getrost auf der Spur der süßen heiligen Natur wandern und uns die konventionellen Rücksichten nicht weiter anfechten. Welche olympischen Kabinetsstücke malt uns der Dichter! Wenn Zeus der Thetis Audienz erteilt, während er seine Göttin Here mit der golddurchwobenen Decke zudeckt, wenn anfangs die Decke nur von der Nasenspitze der Göttin angestaunt wird, später aber Here aus Versehn und zum Trotz der Thetis die „weiße Zehe" hervorstreckt, „die Zeus mit der Hand, wie den Vogel das Kind," barg — so gewinnt der Olymp durch diese Scenen einen so bürgerlich häuslichen Anstrich, daß wir nur den „großblumigen Schlafrock" zu vermissen glauben. Auch in den Bildern aus dem Kreise des Menschenlebens ist unleugbar viel Lebens- und Naturwahrheit, wie sie sich nur der feinsten Beobachtung erschließt, und die Kraft einer plastisch-anschaulichen Darstellung. Hier tritt aber ein schwer lösbarer Widerspruch des Schefer'schen Talentes zu Tage. Dieser lichtvollen und greifbaren Detailmalerei entspricht keineswegs die Darstellung des Ganzen, die Fortbewegung der epischen Handlung, die in traumhaft ungegliederten Massen vor sich geht. Schefer knüpft in den Faden seiner Erzählung so viele Knoten, daß ihr klarer Verlauf allzu häufig getrübt wird. Wir kommen zu keiner rechten Erwärmung für das erzählte Geschick des Einzelnen und zu keiner Spannung, so bunt und abenteuerlich es verlaufen mag. Diese Darstellungsweise entspringt aber aus der ganzen Weltanschauung des Dichters, welcher nicht das Einzelne gilt, sondern das All, nicht das Geschehene, sondern sein tieferer Sinn. Nach dieser Seite hin hat das ganze Gedicht eine ethische Bedeutung. Die ganze Erzählung weist auf sie hin und ist fortwährend mit Gnomen durchwebt. „Der Koran der Liebe" und „Hafis in Hellas" erscheinen in epischer Verkleidung. Die Vergöttlichung des Dichters ist der Grundgedanke des Werkes! Helden und Götter brauchen den Dichter, um nicht der Vergessenheit anheimzufallen. Ueber dem vergessenen Grabhügel des Achilleus kreist ein lärmender Hochzeitreigen — und unter demselben, bei den Schatten des Hades, empört sich der Held über sein entehrtes Grab, steigt auf in der Feuersäule und mahnt die Mutter, daß sie Zeus um den Sänger anflehe, der ihm in Göttergesängen dauernden Ruhm schenke. Die Dichtung, ein großartiger Torso, ist in Hexametern geschrieben, deren Mehrzahl sich durch Wohllaut, anmutigen Tonfall, spondäische Strenge und glückliche Benutzung der malerischen Hilfsmittel, welche der Vers bietet, auszeichnet.

Wie Rückert in Neuseß, verlebte Schefer in Muskau in patriarcha-

lischer Ruhe seine letzten Jahre. Auch sein Nachlaß ist überreich an poetischen Ergüssen, von denen nur ein Teil von dem Verfasser dieses Werkes herausgegeben wurde unter dem Titel: „Für Haus und Herz. Letzte Klänge" (1866). Interessant ist der Vergleich zwischen dieser Familienchronik und Rückerts poetischem Hauskalender; denn die beiden weströstlichen Patriarchen unserer Lyrik schlagen sehr verschiedene Klänge an.

Die polemische Seite der orientalischen Geistesrichtung, die Leopold Schefer versteckte, wie ein Schwert unter Rosen, kehrte mit aller Schärfe Georg Friedrich Daumer aus Nürnberg (geb. 1800) hervor, der trotz seiner Feindlichkeit gegen die christliche Weltanschauung gegenüber dem modernen Anthropologismus und Kritizismus eine selbständige Stellung behauptete. Auch Daumer ist durchdrungen vom pantheistischen Geist des Orients; er hat in den heiteren Kultus der Sinne, der Natur und der Liebe einen sinnigen Madonnenkultus mit aufgenommen, der durch seine Werke hindurchtönt, und dessen Hymnen er zuerst unter dem Namen Eusebius Emmeran in der „Glorie der heiligen Jungfrau Maria" (1841) anstimmte. Die Verherrlichung des Weibes als des göttlichsten Naturwunders wird von Daumer mit feierlichem Gedankenpompe im Hauptschiffe seines neuen Glaubensdomes celebriert, während er in einer kleinen Seitenkapelle die Bettina als moderne Madonna verehrt. Daumer ist ein erbitterter Gegner der abstrakten, spiritualistischen Moral „der Menschenopfer"; als Motto seiner Schriften könnte man den Goetheschen Spruch aus der „Braut von Corinth" voranstellen:

„Opfer fallen hier,
Weder Lamm noch Stier,
Aber Menschenopfer unerhört."

Er läßt sich weder auf eine Kritik des christlichen Dogmas, wie Strauß und Feuerbach, noch auf eine Kritik der biblischen Geschichte, wie Strauß und Bruno Bauer, ein; er sucht den Zusammenhang der christlichen Religion mit düsteren altjüdischen Traditionen nachzuweisen („der Feuer- und Molochdienst der Hebräer," 1842); er wühlt in den historischen Kriminalakten des Christentumes, um blutige und barbarische Antecedenzien zu entdecken, welche die menschenfeindliche Tendenz desselben in das klarste Licht stellen sollen; er ist ein Archivar und Antiquar alter historischer Traditionen, die er in seinem Sinne verwertet („Die Geheimnisse des christlichen Altertums," 2 Bde., 1847). Neben diesem mehr negativen Wirken, welches dem Spiritualismus den Heiligenschein vom Haupte zu reißen und seine Grundvesten zu unterminieren sucht, geht die positive Befruchtung der Daumerschen Poesie aus der orientalischen Allgottsfeier

und ihren sensualistischen Kultus. Hieher gehören die „Liederblüten des Hafis“ (zwei Sammlungen, 1846—51), „Mohamet“ (1848) und die Religion des neuen Weltalters“ (3 Bde., 1850). Die Nachdichtungen des Hafis, des weltberühmten Mohammet Schemseddin, der Sonne des Glaubens, atmen in freien Variationen den Geist des Originals, von welchem Daumer selbst in der Vorrede sagt: Hafis erscheint hier als der geschworene Feind aller Pfaffen, Mönche, Mystiker und Schulpedanten, einer Klasse von Menschen also, deren Zunftgenosse und Kollege er selber ist, zu der er aber innerlich den totalsten Gegensatz bildet; er offenbart eine so unendliche Fessellosigkeit nach jener Seite hin und eine so reine, ungetrübte, göttliche Seligkeit und Sicherheit in sich selbst, er entwickelt eine so herrliche, heitere, objektive Weltanschauung und ist zugleich so außerordentlich geistreich in Ausdruck und Form, daß man wohl sagen kann, Niemand in der Welt habe das tiefwurzelnde Uebel einer abstrakten und negativen Denkart, so wie sie in Orient und Occident ihre leidigen Repräsentationen hat und ihren lebensfeindlichen Einfluß übt, vollständiger überwunden und den entgegengesetzten Standpunkt ingeniöser vertreten und verfochten, als dieser mit wunderbarer Umkehrung des gewöhnlichen Laufes der Dinge statt im Lenze des Lebens in dessen Winter erblühende und in glänzender Jugend des Geistes dastehende Dichtergreis.“ Die Form der Daumerschen Nachdichtungen ist klar, graziös und melodisch und läßt die heitere Weltlust dieser tendenziösen Wein- und Liebeslieder zu voller Geltung kommen. In den heiteren Klang der Gläser tönt stets ein dumpfes Pereat hinein, ein Ausfluß des verhaltenen Grolles:

Bringe mir den Stein der Weisen,
Bringe mir den Becher Dschemschids,
Mir den Spiegel Alexanders
Und das Siegel Salomonis,
Bringe mir mit einem Worte,
Bring', o Schenke, bringe Wein!
Wein, daß ich die Kutte wasche,
Die befleckte von des Hochmuts
Und des Hasses schwarzen Makel;
Wein, daß ich das Garn des Unsinns,
Welches über Welt und Leben
Pfäffischer Betrug gebreitet,
Mit gestärktem Arm zerreiße;
Wein, daß ich die Welt erobre;
Wein, daß ich den Himmel stürme;
Wein, daß ich mit einem Sprunge
Ueber beide Welten setze;
Bring, o Schenke, bringe Wein!

Die pantheistische Weisheit Rückerts und Schefers beschränkt sich hier auf einzelne Lehren des Lebensgenusses und auf die Polemik gegen jede weltfeindliche Tendenz und Anschauung. Das sind die Dornen der „Rosen von Schiras," deren Duft sonst von berauschender Lieblichkeit ist. Mit entschiedener Hinneigung zum Islamismus, dessen Moralprinzip von Daumer über das christliche gestellt wird, hat er in „Mahomet" das Marmorbild des Propheten gemeißelt und mit zahlreichen poetischen Reliefs geschmückt. Die orientalische Welt wurde gegen die christliche Askese in das Feld gerufen, und ihr geistiger Führer durfte auf diesem Schlachtfelde nicht fehlen. Nach der Ehrenrettung des Muhamedanismus versuchte Daumer eine „Religion des neuen Weltalters" zu begründen, indem er die Offenbarungen unserer größten Dichter und Denker unter bestimmte Gesichtspunkte religiöser Anschauung brachte und ihren aphoristischen Aussprüchen die Würde von Glaubensartikeln gab. So entstand eine tendenziöse Anthologie, ein moderner Koran, dessen Bedeutung keineswegs zu unterschätzen ist. Denn da unsere Dichter und Denker in mustergültiger Weise das Bewußtsein der Nation und der Zeit aussprechen und für ihre Anschauung der höchsten und tiefsten Dinge maßgebend sind: so ist in ihren Werken ohne Frage der Kern einer neuen Religion oder mindestens einer neuen Auffassung der alten enthalten, welche mit der modernen Bildung auf gleicher Höhe steht. Der Versuch einer Auswahl und Anordnung poetischer Sprüche unserer Genien von diesem Gesichtspunkte aus, eine Sammlung alles dessen, was sie besonders über Gott, Natur und das Weib gedacht und empfunden, in der das Verwandte aus verschiedenem Munde schön und treffend zusammenklingt und der gemeinsame Grundzug des modernen Geistes sich auch bei dem verschiedenartigsten Tone der einzelnen Orakel nicht verläugnet, überrascht gerade durch das Band der Einheit, durch die kaum erwartete Harmonie, in welcher sich in bezug auf die höchsten Güter der Menschheit unsere großen Geister begegnen. Ein von aller Mystik freier Kultus der Natur und des Geistes und eine auf ihn gegründete, echt menschliche Sittlichkeit bilden den Kern der „neuen Daumerschen Religion," zu welcher Goethe und Bettina die meisten Bausteine zusammentrugen. Daumer ist gleichsam der Evangelist dieser modernen Religionsstifter, der ihre Urkunden kapitelweise sammelt und im Stillen frohlockt, daß die Töne einer sinnlichlebendigen Weisheit so mächtig und voll in den Worten unserer Klassiker erklingen, während der Scherbenberg des Spiritualismus mit den Trümmern aller asketischen Weihgefäße unbeachtet vermodert. Der Daumersche Kultus des Weibes sucht in den „Frauenbildern" (3 Bde., 1853) eine individuelle Färbung zu gewinnen. Der Dichter führt

uns in eine Gemäldegallerie weiblicher Porträts mit lyrischen Unterschriften, ein Salon, der sich vom Pariser Salon Heines durch größere Würde, Feinheit und Grazie unterscheidet. Den meisten Versen ist Schmelz und Melodie nicht abzusprechen; diese Liebespoesie hat Adel und seelenvolle Bewegung und wird niemals bacchantisch in ihren Licenzen, aber die Gestalten schaffende Kraft des Dichters ist nicht groß genug, um die Varietäten dieser Schönheitsflora trotz des Farbenreichtums der verführerischen Locken und Augen unserem inneren Auge anschaulich zu machen. So lesen wir anteillos die Namen dieser Kalenderheiligen, die trotz alles süßduftenden lyrischen Weihrauches und der rhythmischen Harmonien unsere Seele nicht rühren.

Für die Litteratur ohne Bedeutung, aber nicht ohne psychologisches Interesse war die Bekehrung des modernen Hafis und „Pfaffenfeindes,“ der im Jahre 1858 zu Mainz zur katholischen Kirche übertrat. Seine Bekenntnisschriften „Meine Conversion“ (1859), „Aus der Mansarde“ (1860) u. a., seine „Marianischen Legenden und Gedichte“ (1862) haben an und für sich nur geringen Wert; sie legen nur Zeugnis ab für eine Phantasie, welche in der Kaaba wie in St. Petri Dom nur ihre eigenen verzückten Visionen erblickt.

Neben dem Pantheismus Rückerts und Schefers und dem Sensualismus Daumers konnte auch die beschreibende Lyrik am poetischen Brunnen des Orients schöpfen, ohne in die Tiefe seiner Weltanschauung herabzusteigen, zufrieden mit dem eigentümlichen Reize, den die Pracht des Kolorits, den Natur und Volkssitte ausüben.

„Von der Wüste starrem Sande,
Wie zum Schutze rings umglüht,
In des Weihrauchs Vaterlande
Reicher Dichtung Blume blüht.

Dort, wo die Oasen grünen,
Inseln in dem heißen Meer,
Unter freien Beduinen
Haucht sie milden Duft umher;

Dort, wo Tod aus Liebestreue
Herrlich ehrt, wie Schlachtentod,
Wo in ewig heitrer Bläue
Sich verjüngt das Morgenrot,

Hin ins Weite laßt uns jagen,
Lagern uns beim heitern Mahl,
Mit dem mut'gen Räuber schlagen,
Gastlich ruhn im Quellenthal.

Und wenn Palmen uns umragen,
Und wenn Myrrhen uns umblühn,
Singen wir von kühnem Wagen
Und von heißer Liebe Glühn."

Mit dieser lyrischen Ouverture leitet Heinrich Stieglitz aus Arolsen (1803—1849), der Gatte jener Charlotte, welche sich 1834 selbst tötete, um dem Talente ihres Mannes in dieser gewaltsamen Weise einen erhöhten Aufschwung zu geben, seine „Bilder des Orients" (3 Bde., 1831) ein. In Heinrich Stieglitz pulsiert von hause aus eine feurige, dichterische Ader; ein lebendiger rhythmischer Schwung trägt seine Gedanken und Bilder; aber eine dithyrambische Zerflossenheit beeinträchtigt ihre Wirkungen. Es fehlt ihm die echte Tiefe des Geistes und seiner Poesie der energische Zusammenhalt. Sie stürmt bacchantisch hinaus ins Weite; eine innere Unruhe treibt sie in den Orient: sie will sich selbst entfliehen und giebt sich ganz hin an die Fülle der äußeren Erscheinungswelt; aber eine echte Dichternatur gebiert die Welt aus der eigenen Tiefe wieder. Die Weltanschauung von Stieglitz ist durchaus nicht orientalisch; in ihm ist alles Kampf, Bewegung, Fortschritt, jungdeutscher Entwickelungsdrang. In den „Stimmen der Zeit" (1834) tönt in vollklingenden Strophen voll rhythmischer Kunst aus antiken und modernen Stoffen heraus ein Freiheitssinn, der sich an der Bewegung und Gährung der Zeit erfreut und die Mythen des Altertumes, den christlichen Glauben und die weltgeschichtlichen Thaten der Neuzeit in diesem Sinne deutet. Mächtig ertönt der Posaruf nach „Freiheit des Gedankens, des Wortes"; Alexander der Große und der Große Friedrich werden heraufbeschworen, ihn zu verbürgen, und mit bitterem Mißmute und Hohne geißelt der Dichter die Gegner der freien Bewegung. Diesen Kampf der alten und neuen Zeit schildert Stieglitz in der lyrischen Tragödie: „Dionysosfest" (1836), welche in mancherlei dialogischen und rhythmischen Variationen die Werdelust, den Schöpfungsdrang und den Sieg eines neu hereinbrechenden, heiteren Lebenskultus feiert. Der Adel und Schwung dichterischer Begeisterung durchweht die Jubelhymnen der Bacchanten und des Dionysos heilkündende Lebensweisheit; aber sieht man genauer nach, so entdeckt man bald, daß es nur zwei bis drei Gedanken sind, welche in der farbenreichsten Einkleidung immer wiederkehren, daß sie der Dichter nicht innerlich zu vertiefen und nicht dramatisch auszuarbeiten verstand. Das ganze Werk ist ein Disputatorium zwischen Lykurgos und Dionysos, zwischen der alten und neuen Weltanschauung, durchwirkt mit dem häufigen Evoë! des Thyrsusschwingenden Chores. Dem Feuer, dem Schwunge dieses Dichters fehlt es an dem

rechten Gedankenstoffe; er ernährt ihre Flamme nur mit wenigen dürren Stichwörtern und allgemeinen Begriffen. Die Sehnsucht nach konkreter Färbung trieb ihn in den Orient, dessen unbewegte Weisheit zu seinem unruhigen Drange im augenscheinlichsten Widerspruche stand. Er sucht dort keine Brahmanensprüche, kein Laienbrevier, nur bunte Bilder im poetischen Dufte der Ferne. Er sattelt sein arabisch Roß, schweift in den Wüsten umher, lebt im Nomadenzelte und lauscht der Erzählung der Zeltgenossen, aus der er Balladen und Tragödien schafft, bilderreich, farbenprächtig, melodisch, aber ohne originellen geistigen Nerv. Einen ähnlichen Ton schlug der freisinnige, edle Graf Alexander von Württemberg*) (1801—1844) in seinen „Liedern des Sturmes" an, — eine beschreibende Naturpoesie, die in Freiligrath ihre höchste Vollendung erreichte.

Bei diesem konkreten Eingehen auf den Orient fingen die Dichter allmählich an, sich in seine Länder zu teilen. Der eine tauchte sich in die Fluten des Ganges, der andere pflückte die Rosen von Schiras, die bald in allen dichterischen Vasen standen, denn jeder junge Poet räusperte sich in Ghaselen, und jeder alte plauderte in Makamen; ein dritter pilgerte durch die arabische Wüste, ein poetischer Kamelritt, dem bald alle erquickenden Wasserschläuche auszugehen drohten. Bei dieser Teilung des Orients behielt sich ein junger Dichter von feinem Sinne und geschmackvoller Eleganz jenes völkerreiche Gebirge vor, dessen kräftige Bewohner den Geist des Ostens und Westens in sich zu vereinigen scheinen, deren erfreuliche Heldenkraft, welche die Burg der Freiheit in jahrelangem Kampfe verteidigte, ihnen die Sympathien des Abendlandes dauernd zugewendet. Mehr als Abd el Kader und die Kabylen des Atlas in ihrem Kampfe gegen die französische Zivilisation war Schamyl mit seinen Abechen und ihr nationaler Krieg gegen die russische Herrschaft in Europa volkstümlich geworden. Während in Tiflis, der Hauptstadt des prächtigen Georgiens, von Mirza-Schaffys Lippen die Lehren jener orientalischen, heiteren Lebensweisheit und unerschütterlichen Gemütsruhe strömten, entbrannte auf den Höhen und Thälern des riesigen Bergwalles bis an das Gestade des schwarzen Meeres hin ein an edelen und großen Zügen reicher, unermüdlicher Kampf. Es war der Orient zugleich in seiner Ruhe und Bewegung. Dazu dies ebenso üppige und erhabene Naturpanorama! Es schien hier die Heimat der echten weströstlichen Poesie zu sein, und so war es kein Wunder, daß ein Dichter von solchem ausgeprägten Sinne für die Eigentümlichkeit des Natur- und Volkslebens, wie Friedrich Martin Boden-

*) „Gedichte" (1837); „Gesammelte Gedichte" (1841).

stedt (geb. 1819), sich mit seiner ganzen Poesie im Kaukasus ansiedelte, einer Poesie, die zahlreiche lyrische und epische Blüten trieb, die aber ein spätgeborenes Kind ethnographischer Studien ist. Eine solche Beschränkung auf eine „Spezialität", wie sie sich bei Bodenstedt ausprägt, gehört in Deutschland zu den Seltenheiten; und doch ist ein so begrenztes Wirken um so fruchtbringender. Bodenstedt hat lange in Moskau und Tiflis gelebt, mit dem Studium der slavischen und orientalischen Sprachen beschäftigt. „Die Völker des Kaukasus" (1848) und „Tausend und ein Tag im Orient" (2 Bde., 1850) waren neben einigen anderen geographischen Werken die Früchte seines Aufenthaltes in Georgien und seiner Reise im Kaukasus. In der letzten Schrift werden wir vom Dichter bei Mirza-Schaffy, dem Philosophen von Tiflis, eingeführt, der uns seine an Hafis anklingenden Weisheitslehren mit vieler Grazie offenbart. Diese in mehr als siebenzig Auflagen erschienenen „Gedichte des Mirza-Schaffy" (1851) gab Bodenstedt gesondert heraus; sie begründeten seinen Dichterruf. Denn er handhabte die Form mit seltener Anmut, mit einschmeichelnder Gewandtheit; unwillkürlich prägten sich diese Rhythmen dem Ohre ein; selbst in den Nachdichtungen von Hafis hatte die Weisheit des heiteren Lebensgenusses nicht einen so naiven Ausdruck gefunden. So verlockend perlte der Schaum in dem westöstlichen Lebenskelche; ein leiser humoristischer Anflug nahm dem Kultus der Liebe, der Schönheit und des Weines die dithyrambische Feierlichkeit und machte ihn heimisch in jedem traulichen Kreise. Der Orient kommersierte und stieß an mit dem Occidente, und bei dem hellen Gläserklange fühlte man nur die heitere Freude, ein Mensch zu sein. In dem neuen Liederbuche: „Aus dem Nachlasse Mirza-Schaffys" (1874) finden sich allerlei funkelnde lyrische Edelsteine und manche wertvolle Gedankenperlen, wenn auch Mirza-Schaffy etwas älter geworden ist, statt der dithyrambischen Feier von Wein und Liebe das Gnomische, die Sprüche der Weisheit vorzieht und hin und wieder ein etwas schleppender Ton an die Stelle des graziös-geflügelten der ersten Mirza-Schaffy-Lieder getreten ist.

Eine neue poetische Aneignung des Hafis, die sich enger an das Original anschließt, als diejenige von Daumer veröffentlichte Bodenstedt unter dem Titel: „Der Sänger von Schiras, hafisische Lieder" (1877). Die Uebertragung ist eine durchaus anmutige, die Verse sind leichtgeflügelt und haben graziösen Schwung; keine Verrenkungen künden die mühselige Arbeit des Uebersetzers; kein Ballast schwerfälliger Worte und Wendungen überlastet den munteren Gang der Ghaselen; einzelne Gedichte, wie das Trauerlied des Hafis beim Begräbnis seines Sohnes und der Dithyrambus

zum Preise des Weines haben die Schönheit selbständiger Poesien. Neuerdings hat Bodenstedt „Die Lieder und Sprüche des Omar Chajjâm“ (1881) verdeutscht, eines persischen Gelehrten und Dichters aus dem 11. Jahrhundert, der, von mehr philosophischem Ernst als Hafis und Mirza-Schaffy, nicht minder reich ist an witzigen Einfällen und überraschenden Wendungen. Ueber Schein und Wesen und über die Grenzen der Erkenntnis stellt er tiefsinnige Betrachtungen an und feiert die Gottheit des Dichters als eine Gottheit des Erbarmens und der Wahrheit. Die Gedichte dieses körnigen Weisen hat schon vor Bodenstedt ein anderer Meister der Uebersetzungskunst Graf Adolf Friedrich von Schack der deutschen Litteratur angeeignet: „Strophen des Omar Chajjâm“ (1878).

In den „Gedichten“ (1853) und den neuen Gedichten „Aus der Heimat und Fremde“ (2 Tle., 1857—60, „Einkehr und Umschau,“ 1877) suchte sich Bodenstedt von der Anlehnung an die orientalische Poesie zu emanzipieren. Sie enthalten einzelne prächtige Naturbilder und vortreffliche Schilderungen, auch Didaktisches von Wert; aber im ganzen überwiegt die formelle Seite, die Fertigkeit der Aneignung, die Sicherheit technischer Begabung. Alle diese Klänge gemahnen uns freundlich, aber oft bekannt; kein origineller Dichtergenius schlägt in diesen Poesien sein großes, feuriges Auge auf; aber ein liebenswürdiges Talent ordnet die Blumen sinnig zum Kranze, führt uns mit feiner Deutung durch Natur und Menschenwelt, und eine männliche, freie Gesinnung adelt die meist korrekte Form, die bald an Byron und Puschkin, bald an die östliche Dichtweise anklingt. Dasselbe gilt von seiner umfangreichen poetischen Erzählung: „Ada, die Lesghierin“ (1853), welche vortrefflich kolorierte Bilderbogen aus dem Kaukasus an einen epischen Faden reiht. Trotz aller Schönheiten im einzelnen, besonders nach der pittoresken Seite hin, trotz aller Fülle der überall ausgestreuten Gnomen, dieser klaren, anmutigen, aber in Wiederholungen schwelgenden Weisheit, trotz der kräftigen Einfachheit der einzelnen Kampf- und Sittenschilderungen kann Ada nicht für ein Volksepos gelten; denn dazu fehlen die großen Gesichtspunkte, die majestätische Entfaltung der Massen und eine markig hervortretende Plastik. Wohl sind die Volkssitten mit Treue und eingehender Genauigkeit geschildert; auch hat der Stil der Dichtung fast durchweg Adel und Simplizität, wenn auch die Form durch den willkürlichen Wechsel gereimter und reimloser Trochäen ihre Einheit stört; aber das novellistische Element drängt sich mit stark subjektiver Färbung so vor, daß wir nicht den Eindruck einer imponierenden Totalität erhalten, sondern den eines in Fragmente zer-

splitterten Romanzencyklus. Die Schilderung des Bajaderentanzes von Baku, Schamyls und seiner Begleiter und viele andere glänzende Episoden sprechen für das Talent des Dichters, Bilder, Gedanken und Verse malerisch zu gruppieren, ein Talent, mit welchem seine Fähigkeit, Charaktere innerlich lebendig zu machen und die Handlung durch überzeugende Motive in spannender Weise fortzuführen, nicht Schritt hält. Denselben Mangel finden wir in Bodenstedts historischer Tragödie: „Demetrius" (1856) wieder, welche sich in den Hauptzügen wohl an den Schillerschen Plan anschließt, und die im einzelnen manches treffende Genrebild aus dem Volksleben enthält, während sie im ganzen die dramatische Energie allzusehr vermissen läßt. Die Sprache ist zwar nicht ohne korrekte Einfachheit und edle Haltung, doch ohne die große Passion, welche der tragischen Tiefe des Stoffes entspräche. In dramatischer Hinsicht bedeutender ist sein „Kaiser Paul"*) und schwunghaft lyrische Chorgesänge enthält sein Schauspiel „Alexander in Korinth" (1876).

Daß Bodenstedt Puschkins Werke in einer meisterhaften Neudichtung (2 Bde., 1854) der deutschen Nation angeeignet hat, ist ein Verdienst, welches dadurch nicht geschmälert wird, daß der berühmteste russische Dichter keineswegs auf einem Niveau mit unseren großen Dichtergenien steht, ja nicht einmal mit dem geistesverwandten Byron, sondern in seinem Hauptepos: „Eugen Onägin," einer gereimten Novelle, in welcher die Russen ihre Faustiade feiern, nur die jungdeutsche Blasiertheit in Verse bringt und in einer unerfreulichen Mischung von Hyperkultur und Barbarei der russischen Nation einen von ihr selbst anerkannten Spiegel vorhält. Außer diesen Dichtungen hat Bodenstedt noch andere russische Dichter, namentlich Michael Lermontoff und Alexei Kolzoff ins Deutsche übersetzt.

Die Uebersetzungen Bodenstedts sind vortrefflich und lesen sich wie Originale. Namentlich gilt dies auch von den übersetzten „Sonetten" Shakespeares, welchen zwar der Pomp und die wuchtige Schwere des Shakespeareschen Stiles fehlt, die aber selbst kleine Kunstwerke von der liebenswürdigsten Grazie sind. Das Gebiet der altbrittischen Dichtung ist überhaupt eine neue Domäne der Bodenstedtschen Muse geworden. Der Dichter warf sich mit Eifer auf das Studium der altbrittischen Dramatik und ließ „Shakespeares Zeitgenossen und ihre Werke in Charakteristiken und Uebersetzungen" (Bd. 1—4, 1858—60) erscheinen, ein Werk, das uns zuerst ein lebendiges Bild der dramatischen Bewegung in der Epoche des altbrittischen Schauspiels gab. Außerdem

*) Theelen („Kaiser Paul — Wandlungen") 1876.

gab Bodenstedt unter Mitwirkung der formgewandtesten Schriftsteller eine neue Uebersetzung von „Shakespeares sämtlichen Werken“ heraus (1866—1871) und übersetzte „Shakespeares Sonette“ (4. Aufl., 1870) mit Meisterschaft. Diese vielseitige dichterische Regsamkeit, welche das Vermittleramt zwischen fremdländischer und deutscher Poesie mit ebensoviel Eifer wie Grazie ausübt, hierbei wie in den eigenen Schöpfungen unterstützt durch seltene Formbeherrschung und liebenswürdige Frische und Ungezwungenheit des Naturells, ist das vorherrschende Gepräge der „Gesammelten Schriften“ Bodenstedts (12 Bde., 1865—68), während seine Sammlung von Erzählungen*) nur als beiläufige Abfälle seiner historischen Studien zu betrachten sind.

Bodenstedt gehörte seit 1854 dem Kreise an, welchen der kunstsinnige König Max von Bayern um sich versammelt hatte. Nach dem Tode dieses Fürsten folgte er einem Rufe des Herzogs von Meiningen, der ihn zum Intendanten des Hoftheaters machte und in den Adelstand erhob. Seit 1869 gab indes Bodenstedt diese Stellung auf und lebte dann anfangs als Pensionär des Herzogs in der kleinen thüringischen Residenz, später in Hannover und Wiesbaden.

Der Einfluß der orientalischen Poesie auf die didaktische Dichtung war in Deutschland so überwältigend, daß alles, was einen lehrhaften Charakter hatte, wie durch inneren Zwang zu diesen Formen flüchtete. Auch die Liebespoesie glaubte der Trivialität entnommen zu sein, wenn sie ihre Empfindungen in der ihnen durchaus ungünstigen Form der Ghaselen und ihrer bis zur Ermüdung wiederkehrenden Endreime aussprach. Wir können in den Ghaselen und Makamen nur Vers- oder Reimstudien finden; einen nachhaltigen Einfluß werden sie nicht auszuüben im stande sein. Nur für gewisse Arten der didaktischen Dichtung, welche einen einzelnen Lehrsatz durch eine Menge von Fällen illustrieren und durch einen wiederkehrenden Reim immer wieder auf ihn zurückweisen, mögen die Ghaselen am Platze sein. Wie wenig sich unsere moderne Didaktik dem Rückertschen und Scheferschen Vorbilde zu entziehen vermochte, das bewies eine zahlreiche Menge von Spruchsammlungen, in denen allen diese Geschwätzigkeit und Beschaulichkeit des Orients vorherrscht. Der zu früh verstorbene Eduard Boas flocht in den „Sprüchen und Liedern eines nordischen Brahminen“ (1842) indische Weisheitsblumen mit ägyptischen, griechischen, persischen Legendenblüten zum Kranze; Ludwig Wihl ließ „westöstliche Schwalben“ (1847) flattern. Am meisten von diesen

*) „Erzählungen und Romane“ (3 Bde., 1874—75).

Dichtern hat Julius Hammer (1810—1862) sich durch mehrere Gedichtsammlungen: „Schau um dich und schau in dich“ (1851, 25. Aufl., 1877), „Zu allen guten Stunden“ (1854), „Fester Grund“ (1857), „Auf stillen Wegen“ (1859), „Unter dem Halbmond“, ein osmanisches Liederbuch (1860), bei dem Publikum beliebt gemacht, indem er die orientalische Lebensweisheit auf den modernen Gesellschaftshorizont visiert und in anmutig plaudernden Makamen voll liebenswürdiger Gemütlichkeit die Güter des Herzens und des Lebens preist, die jedem einfachen Sinne nahestehen Auch in diesen Dichtungen herrscht das Beschauliche und Erbauliche vor; auch sie erinnern an Rückert und Schefer; aber die Form ist frei von sklavischer Nachahmung, und der thatkräftige Geist des Abendlandes bricht oft in energischen Rhythmen durch und preist jene höhere, aus dem Kampfe geborene Sittlichkeit, welche der Orient nicht kennt.

Dritter Abschnitt.

Die österreichische Lyrik:

Joseph Christian Freiherr von Zedlitz — Anastasius Grün — Nikolaus Lenau — Karl Beck — Moritz Hartmann — Alfred Meißner.

Naive und humoristische Lyriker.

Wie das schöne, poesiereiche Schwaben wurde auch Oesterreich die Heimat einer Lyrik, die nicht bloß ein provinzielles Gepräge trug, sondern eine bestimmte Entwickelungsstufe der deutschen Lyrik überhaupt vertrat. Der allgemeine Reformdrang, der seit 1830 die ganze deutsche Nation ergriffen, hatte auch in Oesterreich, besonders unter der Aristokratie, Proselyten gemacht; begabte Dichtergeister waren von ihm erfüllt; eine schönere Zukunft dämmerte in unbestimmten Umrissen vor ihrer Seele auf. Diese geistige Morgendämmerung, am Himmel das Frührot, im Herzen die Träume der Nacht und die Gestalten der Erde in zweifelhafter Beleuchtung, war das Lebenselement jener österreichischen Lyrik, die es zu einer nationalen Bedeutung brachte. Alle diese Dichter waren Dämmerungsfalter, die sich am köstlichen Frühthaue des Geistes erquickten, um halberschlossene Blumen flatterten, aber nicht wagten, den geöffneten Kelch am hellen Tage zu

küssen. Die Magie der geistigen Frühe umschwebt diese duftigen und funkelnden Schöpfungen, in denen die Farbe die Gestalt überwiegt. Der Genius, der sich zu weit vorwagte im skeptischen Dämmerungsfluge, kämpfte vergebens mit den Strahlen der Sonne. Die schwäbische Dichterschule hatte das Mittelalter verherrlicht; alle diese österreichischen Dichter sind Söhne der neuen Zeit. Die orientalische Lyrik hatte eine beschauliche Weisheit gelehrt; diese Dichter sind thatkräftige und freiheitsdurstige Söhne des Abendlandes. Die Sonne der neuen Weltgeschichte strahlt ihnen — und wäre es, wie bei Zedlitz, die Sonne von Marengo. Ob Napoleon oder Radetzky, die Helden von Polen oder Hellas — es sind Gestalten der Neuzeit, die uns in ihren Dichtungen begegnen. Doch nur selten begrüßen wir das bestimmte geschichtliche Bild, die ausgeprägte Gestalt; es ist eine Welt von Ahnungen, die sich uns in traumhafter Beleuchtung erschließt. Der feurigen Sehnsucht wird alles zum Symbol; in angstvoller Hast reiht sie Bild an Bild, um klarer zu machen, was ihr im Herzen lebt; aber ihre eigene Unbestimmtheit läßt sich unter keinem Bilderluxus verstecken. Wir haben hier die Vorläufer der politischen Lyrik vor uns, welche dieser Sehnsucht in bezug auf Formen des Staates und Fragen der Gegenwart einen bestimmteren Ausdruck gab. Die österreichische Lyrik war in ihrem geistigen Grunde tiefer; denn in ihren traumhaften Umrissen spiegelte sich der ganze Kampf der alten und neuen Zeit, zwar nicht klar hingestellt in Postulaten des Verstandes, aber mit Andacht und Inbrunst, mit der ganzen Wonne dichterischer Empfängnis vom tiefen, begeisterten Gemüte erfaßt. Auch Meißner und Hartmann, welche nicht Vorläufer der politischen Lyrik sind, sondern ihre Nachblüte bezeichnen, halten sich von konkreten politischen Problemen fern und sind, wie Grün und Lenau, mehr Hohepriester einer sozialen Reform, einer aus dem Gemüte herausgeborenen Weltbeglückung und Menschheitserlösung, als dichterische Volkstribunen mit bestimmter Forderung. Neben diesen Propheten der Dämmerung und ihren geheimnisvollen Erregungen und Visionen nimmt aber in Oesterreich die Lyrik der Masse ihren ungestörten Fortgang und spiegelt die breite Basis des nationalen Lebens, die nicht, wie seine geistigen Spitzen, vom Frührote berührt wird. Hier begegnen wir allen möglichen jovialen und trivialen Herzensergießungen, einer bunten Bilderschau, die alles ohne Unterschied in den poetischen Guckkasten aufnimmt und zur Drehorgel Balladen singt; hier begegnen wir sentimentalen, melancholischen, wollüstig üppigen Klängen und humoristischen Lazzis in den privilegierten Schaubuden des Witzes; denn wir befinden uns hier im Prater und Augarten der Poesie und müssen uns mit kritischem Ellen-

bogen den Weg durch das dichterische Gedränge bahnen. Hier herrscht die unbegrenzte Gemütlichkeit, deren Kunstsinn von jedem Geiger befriedigt, und die durch kratzende Mißtöne um so wehmütiger gestimmt, um so tiefer gerührt wird. Dennoch finden wir auch bei den Talenten dritten Ranges eine überraschende Virtuosität der Form und jene wuchernde Bilderfülle, deren Ranken sich von den Meistern des österreichischen Sanges in die tieferen Regionen herabsenken.

Joseph Christian Freiherr von Zedlitz aus Johannisberg in österreichisch Schlesien (1790—1862), 1809 österreichischer Husarenoffizier und Mitkämpfer gegen Napoleon, seit 1837 im Ministerium der auswärtigen Angelegenheiten beschäftigt, thätig als Publizist der Metternichschen Schule, neigt sich von den bedeutenderen österreichischen Lyrikern am meisten der romantischen Richtung zu, der er auch als Nachdichter Calderons und Schicksalstragöde in Trochäen angehört. Sein erstes Stück: „Turturell“ (1819), seine „zwei Nächte zu Valladolid“ (1823), „der Königin Ehre“ (1828), der nach Lope de Vega bearbeitete „Stern von Sevilla“ (1829) und die dramatische Fortsetzung von Goethes Tasso: „Kerker und Krone“ (1833) sind bei allem Formtalente, das sich nicht bloß in der melodischen Behandlung des Verses, sondern auch in der geschickten theatralischen Technik zeigt, nicht bedeutend genug, um ihm als Dramatiker eine hervorragende Stellung zu sichern. Nicht bloß die spanischen Vorbilder, sondern auch die Schillersche Diktion tönt beständig aus seinen Versen heraus. Hervorragender dagegen ist Zedlitz als Lyriker. Er durchbricht den Kreis der beschränkten, nur mit Herzensinteressen beschäftigten Liederpoesie; er greift, von Byron und Platen angeregt, mit sinniger Vertiefung hinüber in die Weltgeschichte und legt seine „Totenkränze“ (1827) auf große und berühmte Gräber. „Der Geist des Grabes“ führt den Dichter, dem die Begeisterung das Höchste und Preiswürdigste scheint, zu den Grüften aller derer, die sich selbst in ihren Gluten verzehren, mochte sie nun als die Leidenschaft des Ehrgeizes und der weltbewegenden That, wie bei Wallenstein und Napoleon, oder als die überwältigende Kraft maßloser Liebe, wie bei Petrarca und Laura, oder als die selbstzerstörende Glut des Genius, wie bei Tasso und Byron, in ihnen lebendig sein. Diese Wanderung, auf welcher uns der Dichter glänzende poetische Epitaphe jener großen Charaktere lesen läßt, vermag nicht, ihn zum Zweifel an der segenbringenden Macht echter Begeisterung zu bewegen. So deutet er auf die Gräber weiser Regenten und großer Dichter, welche der Menschheit heilspendende Vermächtnisse hinterlassen und nicht verzehrt wurden von der sorgsam gehegten Flamme

des Geistes, auf die Gräber eines Joseph II. und Shakespeare u. a., und erfleht für die Zukunft das fernere fruchtbringende Walten dieser edeln und maßvollen Begeisterung. Das ist alles schön gedacht, tief empfunden und dargestellt in melodischer Form. Die Melancholie, welche durch diese Kanzonen weht, ist nicht aus hypochondrischen Grillen hervorgegangen; sie singt nur die Elegien des Weltgeistes nach. Es war dies ein großer Aufschwung aus der Heimlichkeit der romantischen, eingesponnenen Chrysalidenpoesie, und Zedlitz muß als bahnbrechend für die Wendung der österreichischen Lyrik zur zukunftsvollen Begeisterung auf den Bahnen des politischen und sozialen Fortschrittes angesehen werden, wenn er auch selbst nicht die Kraft besaß, sich auf dieser Höhe zu behaupten. Auch die Form der „Totenkränze" ist eigentümlich, von südlicher Pracht und Harmonie, aber maßvoll in Bildern und Gedanken, ohne Neuheit und Keckheit, ohne scharf hervortretende Originalität. Das blitzartig Hingeworfene, das genial Ueberraschende eines Grün und Lenau fehlt diesen sanftverketteten, geschmeidigen Rhythmen, die in ihrem eigenen Wohllaute zu schwelgen scheinen und in klarem Strome die klaren Bilder der Diktion spiegeln. Unter den übrigen „lyrischen Gedichten" (1832), von denen sich „die nächtliche Heerschau" als eine der bekanntesten und vorzüglichsten echt modernen Balladen durch drastische Anschauung und magischen Schwung auszeichnet, findet sich viel Mattes, viele Sternschnuppen aus der „mondbeglänzten Zaubernacht" der Romantik, zu welcher der Dichter im „Waldfräulein" (1843) wieder ganz zurückgekehrt ist. Eine zarte Jungfrau, ein edler Jüngling, eine Fee und ein Köhlerweib, Nixengesänge, graue Schwestern, ein Grauweiblein, etwas naive Sünde und lange Entsühnung, dazu Waldeinsamkeit, Glockengeläute, Buchfinken, Hänflinge und Zaunkönige, Hirsche, Ferkelchen, Zicklein, Kater, Nachtigallen, Gockelhähne und rote blühende Bohnen bilden ein Kompot, welches durchaus nach dem allbekannten Rezept der romantischen Waldpoesie zusammengesetzt ist. Die vierfüßigen Jamben mit den Klappreimen tragen nicht wenig dazu bei, diese Waldpoesie monoton und ungenießbar zu machen. Daß uns hin und wieder eine anmutige Schilderung oder zart ausgedrückte Empfindung überrascht, kann für die vielen Trivialitäten, mit denen wir überschüttet werden, nicht entschädigen. Da läßt man sich noch eher das „Soldatenbüchlein" (2 Hefte, 1849—1850) gefallen, in welchem der österreichische Patriotismus, ohne höheren Schwung und in düsterer, absolutistischer Haltung, einen warmen Ausdruck findet, während die „Altnordischen Bilder" (2 Tle., 1850) durch ihre Kälte, das fremdartige, nordische Wesen und seine phantastischen Uebertreibungen mehr befremdend, als anziehend wirken.

So hat Zedlitz nur einmal oder zweimal einen glücklichen Griff gethan, im übrigen aber das dilettantische Umhersuchen gezeigt, das allen formgewandten Talenten eigen ist, die nicht selbständig und fest auf einer granitenen Gedankenbasis ruhen.

Ein tieferes, bestimmteres geistiges Gepräge hat die Lyrik von Anastasius Grün (Graf Alexander von Auersperg, 1806 zu Laibach in Krain, † 1876 in Graz), eines hochbegabten Dichters, der zuerst mit größerer Kraft als Uhland und die Sänger der schwäbischen Schule, die freien Forderungen der Zeit in seiner Lyrik zu voller Geltung brachte und als österreichischer Marquis Posa „Feuerflocken-Wahrheit" in bilderreichen Gedichten ausstreute. Seine dichterische Diktion erinnerte indes weder an Schiller, noch an Byron, sie war weit entfernt von dem melodischen Schwunge der Totenkränze von Zedlitz und ihrer einfach edeln Haltung; sie war intensiv glühend, aber ohne freien Fluß, ein gehemmter rhythmischer Lavastrom, der üppige Blütengärten befruchtete. Ein Bild drängte sich an das andere, rankte sich in das andere hinüber; es war eine chaotische Fülle, aber originell, sinnreich blendend. An matten Stellen machte diese Fülle den Eindruck der Verworrenheit und der Ueberladung; aber wo die Begeisterung des Dichters sie in Bewegung setzte, wurde sie ein majestätisches Pathos von glänzender und energischer Gewalt. Wo dem Dichter selbst der Gedanke nicht mit voller Klarheit vorschwebte oder wo er seine einschneidende Herbheit mildern wollte, da dienten diese Bilder dazu, ihn symbolisch zu verschleiern, ihn nur aus den Arabesken eines heiteren Phantasiespieles ahnungsvoll hervorschimmern zu lassen. Die prunkende Bildersprache erinnerte an die orientalische Lyrik und stand im vollkommensten Gegensatze zu der meistens bildlosen Einfachheit, mit welcher die schwäbischen Dichter ihre Empfindungen ausdrückten und ihre Erzählungen behandelten. Doch während in der orientalischen Lyrik eine quietistische Weisheit selbstgenugsam ein Gewebe von Bildern aus sich herausspann, war es hier der rastlos strebende Geist, der in der Hast und im Fieber weltbewegenden Dranges gleichsam aus einem Bilde in das andere stürzte, um für sein ideales Ringen den geeigneten Ausdruck zu finden. Bei Schefer z. B. läutert sich der sittliche Geist am Quelle der Natur, welcher fortwährend der Tugend und edeln Menschlichkeit den Spiegel vorhält. Alles Geistige und Sittliche wird durch ein Naturbild erläutert. Umgekehrt bei Anastasius Grün. Die Natur wird beseelt durch den Geist; sie muß idealistisch streben, wie der Mensch; sie wird aus ihrem Frieden aufgestört und gleichsam durch den Parteikampf des Jahrhunderts mitergriffen; der Enthusiasmus der Freiheit entzündet die tote Schöpfung,

und der stille Frühling muß unter seinen Fahnen dienen. Für diese Art und Weise der Bildlichkeit, für dies wesentlich Neue des Grünschen dichterischen Stiles, das bald zahlreiche Nachahmer fand, spreche folgende Stelle aus den „Spaziergängen," welche zugleich den Unterschied zwischen dem Bilderluxus der österreichischen und orientalischen Lyriker ins klarste Licht stellt:

„Seht den Lenz, den Freiheitshelden, lernt von ihm es, wie man siegt,
Wenn mit dem Tyrannen Winter er im harten Kampfe liegt!
Winter ist ein Erzdespote, gar ein arger Obskurant.
Denn in seine langen Nächte hüllt er ewig gern das Land!
Winter ist ein arger Zwingherr; in den eis'gen Fesseln fest
Hält des Lebens freiheitsluft'ge, frische Quellen er gepreßt.
Sieh, im Lager überrumpelt hat den trägen Alten schnell
Jetzt mit seinem ganzen Heere Lenz, der fröhliche Rebell!
Sonnenstrahlen seine Schwerter, grüne Halme seine Speer'!
O wie ragen und wie blitzen Speer' und Schwerter rings umher!
Seine Trommler und Trompeter, das sind Fink und Nachtigall,
Seine Marseillaise pfeifen Lerchen hoch mit lautem Schall.
Bomben sind die Blumenknospen, Kugel ist der Morgentau!
Wie die Bomben nnd die Kugeln fliegen über Feld und Au!
Und den Farbelosen, denen die drei Farben schon zu viel,
Zeigt er keck des Regenbogens ganzes, buntes Farbenspiel!
Als Kokarden junger Freiheit hat er Blüten ausgesät,
Ha, wie rings das Land voll bunter, farbiger Kokarden steht!
Rundum hat die Städt' und Dörfer der Rebell in Brand gesetzt!
Ja, im gold'nen Sonnenbrande glänzen hell und blank sie jetzt!
Drüber flatternd hoch sein Banner ätherblau und leuchtend weht.
Drin als Schild ein Rosenwölkchen mit der Inschrift: Freiheit! steht."

Wir sehen, wie diese Begeisterung die Natur in ein großes Arsenal verzaubert, ohne im einzelnen ängstlich und wählerisch zu sein, sonst würde sie schwerlich die Blumenknospen zu Bomben und den Morgentau zu Kugeln machen. Dies Manierierte und Geschmacklose im Detail ist für die ganze Diktion Grüns bezeichnend; denn er reicht uns häufig solche Blumenbüschel zu Metaphern, wobei es ihm nicht darauf ankommt, ob jede einzelne Blüte klar hervorsieht oder gestaltlos mit den anderen verwächst. Das obige Beispiel zeigt uns, wie Grün es liebt, Bilder zu allegorischer Breite auszuspinnen und die einzelnen Züge mit einer gewissen Gewaltsamkeit in das Gesamtbild einzutragen. Seine Phantasie ist so reich, daß sie alles auszubeuten, alles zu verwerten, selbst das widerwilligste Naturbild zu zwingen weiß, eine Karyatide des Gedankens zu sein. Dieser Bilderwitz, die Begabung Jean Pauls und auch Shakespeares, wird nur in den seltensten Fällen geeignet sein, die unbefangene Empfindung zu spiegeln; aber er wird oft schlagend und blendend den Gedanken ausdrücken,

die Phantasie durch seinen Reichtum wunderbar anregen und eine von Ideen getragene Begeisterung kühn und blitzartig zur Geltung bringen. Man hat der Grünschen Poesie den oft gehörten Vorwurf gemacht, sie sei eine Reflexionspoesie oder versifizierte Rhetorik: ein Vorwurf, der sich einfacher aussprechen läßt, wenn man sie eine „Gedankenpoesie" nennt. Als wenn eine gedankenvolle Lyrik nicht vollkommen berechtigt wäre, als wenn das sangbare Lied und der Chanson alle Gattungen der Lyrik erschöpfte! Diese Kritik, die nur Ammenlieder und Gassenhauer in der Lyrik berechtigt findet und höchstens noch Anakreon und einige alte und neue Minnesänger, ist freilich inkompetent, dem Hiob und den Psalmen, einem Pindar und Horaz, einem Schiller und Klopstock, einem Byron und Viktor Hugo gegenüber! Das sangbare Lied hat sein gutes Recht, und daß man auch als Liederpoet ein großer Dichter sein kann, hat Béranger bewiesen; aber die Lyrik auf „das Lied" beschränken zu wollen und ihre höheren Gattungen verständnislos zu ignorieren: das ist ein geistiges Armutszeugnis, das sich die Tageskritik nur zu oft ausstellt, wenn sie bedeutende Erscheinungen der Gedankenpoesie mit der kritischen Phrase Rhetorik oder Reflexionspoesie abzufertigen glaubt. Alle unsere vorzüglichen Lyriker, Rückert und Schefer, Grün und Lenau, Herwegh und Freiligrath, gehören in diese Kategorie der „Gedankenpoeten" — wie verschwinden ihnen gegenüber Kopisch und Reinick und alle „die Stillen im Lande!" Anastasius Grün ist ein Gedankenpoet, aber von dichterischer Wärme und Begeisterung. Die Ahnung einer neuen und freien Zeit ist der Hauptinhalt seiner Werke; ein poetischer Columbus, trägt er das Bild einer neuen Welt in sich, wenn auch in unsicheren Umrissen der Phantasie, aber fest davon überzeugt, daß sie entdeckt werden wird. So steuert er ihr mit vollen poetischen Segeln entgegen! Er steht auf dem Schutte der Vergangenheit; aus den Gefängnissen und Klöstern sehnt er sich ins Weite; jenseits des Meeres begrüßt er die junge, wachsende Freiheit; aber ihr Auferstehungstag wird mit den fünften Ostern über alle Welt aufgehen, und Rosen werden das Kreuz überwachsen. So dämmert das Ideal der Zukunft, einer passionsfreien, von der Glorie der Humanität verklärten Zukunft, in seiner Seele, aber in träumerisch erfaßter Gestalt. Ein bestimmtes Glaubensbekenntnis liegt dieser Poesie fern. Sie ist eine prächtige Glasmalerei, welche bei aller Farbenglut doch nur ein düsteres Licht verbreitet.

Anastasius Grün trat zuerst auf mit „Blättern der Liebe" (1830), mit leichtgeschürzten Liedern, ein Gebiet, auf dem sich sein mit schweren Bildern und Gedanken befrachtetes Talent nicht heimisch fühlen konnte.

Hier, im Reiche der Empfindung, war der Gedanke und das weithergeholte Bild allerdings störend. Hier wollte Grün „Lieder" dichten, und deshalb vermißte man mit Recht die Unmittelbarkeit und Innigkeit des Gefühles.

Doch schon in seinem nächsten Werke: „der letzte Ritter," Romanzenkranz (1830), hatte der Dichter für sein Talent einen festeren Boden gefunden, obgleich es sich auch in der geschichtlichen Epik nicht vollkommen heimisch fühlen konnte; denn die Epik verlangt, auch wo sie in der lockersten Form auftritt, die Gabe der Gestaltung. Gestalten von individuellem Leben zu schaffen, war der Grünschen Muse nicht gegeben. Dazu war sie zu träumerisch, zu dithyrambisch; die feste Gestalt ging unter in den Wirbeln ihrer Begeisterung. Hierzu kam eine zu weit ausgedehnte Neigung zu allegorisieren. Die Allegorie steht in der Dichtkunst aller Plastik diametral gegenüber; denn wo die Plastik Gestalten von Fleisch und Blut schafft, da giebt die Allegorie nur eine durchsichtige Hülle, durch welche der Begriff, mehr versteckt als bekleidet, hindurchschimmert. Der Begriff als solcher wird sich immer durch die Gestalt nur unangemessen ausdrücken lassen; denn das tertium comparationis, das zur Metapher genügt, genügt nicht zur Personifikation. Wie soll ich mir eine Tugend in menschlicher Gestalt denken? Die Maske und das Attribut muß die Hauptsache dazu thun. Entweder vergeß ich über der Gestalt die Bedeutung oder über der Bedeutung die Gestalt; denn ein vollkommenes Aufgehen der einen in der anderen ist unmöglich. Wie ungeeignet die Allegorie besonders für die epische Dichtung ist, das hat Voltaire in seiner Henriade bewiesen. Grün, der im „letzten Ritter" den Tod und das Leben, den Neid und das Mißgeschick allegorisch auftreten läßt, mag durch das Beispiel des kaiserlichen Dichters selbst, der im „Theuerdank" sein eigenes Leben allegorisch-poetisch verherrlicht, dazu verleitet worden sein. Dennoch sprach sich in der Wahl des Stoffes und der Zeit bereits die bestimmte Richtung aus, die Grün verfolgte. Er wollte, indem er das Bild des „Kaisers Maximilian" mit kräftigen Zügen entwarf, nicht bloß einen Mann im starren Erze der weichlichen Zeit als Muster hinstellen; er wählte überhaupt eine Epoche, welche nach seiner Anschauung der Gegenwart verwandt war, indem eine neue Zeit mit einer alten im Kampfe lag. In die Ritterwelt hinein bricht der reformatorische Gedanke, wie der sterbende Maximilian seinem Enkel Karl V. zuruft:

„Dich rufen andere Kämpfe, die Schwerter rosten ein,
Ein Kampf wird's der Gedanken, der Geist wird Kämpfer sein;
Ein schlichtes Mönchlein predigt zu Wittenberg im Dom,
Da bebt auf altem Thronsitz der Mönche Fürst zu Rom.

Ein neuer Dom steigt herrlich in Deutschland dann empor,
Da wacht mit Lichteswaffen der heil'gen Streiter Chor;
An seinen Pforten möge der Spruch der Weisen stehn:
Ist's Gottes Werk, wird's bleiben, wo nicht, selbst untergehn!

Am Altar weht ein Flämmchen, die Flamme wächst zur Glut,
Zur ries'gen Feuersäule, rotlodernd fast wie Blut!
O fürchte nicht die Flamme, hellprasselnd himmelan!
Ein himmlisch Feuer zündet kein irdisch Haus euch an.

Geläutert schwebt aus Gluten dann der Gedank' an's Licht
Und schwingt sich zu den Sternen! O hemm' im Flug ihn nicht!
Frei wie der Sonnenadler muß der Gedanke sein,
Dann fliegt er auch wie jener zu Licht und Sonn' allein."

Deutlich kündigt der Dichter an, daß unsere Zeit eine Zeit des ähnlichen Kampfes zwischen dem neuen und alten, zwischen dem freien Geiste und unfreien Formen ist, und er hält ihr nur ein ahnungsvoll beleuchtetes Spiegelbild vor. Viele der einzelnen Romanzen zeichnen sich durch Wärme der Schilderung aus, welche bereits eine Vorliebe zu humoristischen Capriccios an den Tag legt; der frische, kräftige Volkston des Ganzen macht einen wohlthuenden, heiter anregenden Eindruck, so daß man die Lockerheit der Komposition und den Mangel an epischer Plastik gern vergißt. Statt in schüchterner Allegorie fühlte sich der Dichter bald gedrungen, sich unmittelbar an sein Volk und sein Jahrhundert zu wenden, und dem Sonnenadler, dem Gedanken, freien Flug durch den poetischen Aether seiner Schöpfungen zu verstatten. Diese Dichtungen, in denen ein hymnenartiger Aufschwung vorherrscht und die Apotheose des politischen und sozialen Freiheitsideals bald in kühnen Apostrophen der Gegenwart, bald in phantasievollen Visionen der Zukunft durchklingt, bilden den glänzenden Mittelpunkt der Grünschen Produktion und verschafften dem Autor erst seinen nationalen Ruhm. Es sind dies die anonym erschienenen „Spaziergänge eines Wiener Poeten" (1831) und der „Schutt" (1835).

Man war gewohnt, sich unter einem Wiener Poeten einen Blumauer, einen Castelli u. a. zu denken, und wenn ein solcher Poet spazieren ging, so brachte er einige humoristische Knallbonbons, einige poetische Reminiszenzen aus dem Prater oder irgend eine Romanze aus dem Lande ob der Ens mit nach Hause. Wie erstaunte man, statt dieser harmlosen Promenaden der österreichischen Gemütlichkeit politische Bergpredigten zu vernehmen, ein majestätisches Gewitter des Geistes, das sich über der alten Kaiserstadt entlud! Blitz auf Blitz, Schlag auf Schlag, drohend, zündend — die gewaltige Poesie eines lyrischen Demosthenes! Das war überraschend, unerhört, das mußte in ganz Deutschland Sensation machen!

Fulminante Kriegserklärungen gegen die Politik Metternichs erließ hier ein unbekannter Poet, dessen Namen indes bald in aller Munde war; Kriegserklärungen gegen den Mauthkordon, gegen die Zensur, gegen die geheime Polizei, gegen die Pfaffen — und ohne daß der Schwung seiner Poesie durch die Berührung mit dieser gouvernementalen Prosa beschädigt wurde! Das milde Gemüt des Dichters verschmäht indes jede revolutionäre Wendung und erfleht für Oesterreich „den heiteren Sieg des Lichtes.“ Doch die Begeisterung der Freiheit trug den Dichter bald über die Grenzen des engeren Vaterlandes hinaus und ließ ihn in seinem „Schutt“ den Lenz der ganzen Menschheit feiern. Der „Schutt“ ist von allen größeren Dichtungen Grüns am genialsten komponiert; es sind allegorische Fresken von glänzendem Kolorit, mit denen der Dichter die Propyläen der freien Zukunft ausschmückt; es ist eine träumerische Musik des Gedankens, die zu immer volleren Akkorden anwächst und alle Dissonanzen in mächtig ergreifender Harmonie auflöst. Wir stehen auf dem Boden Italiens, in dem träumereichen Lande einer großen Vergangenheit. „Der Turm am Strande“ führt uns das Bild eines gefangenen venetianischen Dichters vor, in Klängen, welche zwar an Lord Byrons „Gefangenen von Chillon“ erinnern, aber auch mit seltenem Schmelz und Reiz die Poesie der Sehnsucht schildern. Der Reichtum der Grünschen Phantasie offenbart sich in der Fülle von Bildern, mit denen sie diese Situation ausmalt, und die nicht bloß durch Neuheit und Schwung anziehen, sondern auch durch den Ausdruck tiefer Empfindung ergreifen. Wir finden hier eine Menge von Beispielen dafür, daß auch das kühnste Bild, das den kritischen Widerspruch herauszufordern scheint, einen tiefen, nicht anzufechtenden Effekt macht, wenn es nur der Ausdruck menschlich wahrer Stimmung und unmittelbar aus der Situation herausgeboren ist. So z. B. wenn der „Gefangene“ ein fernes Schiff sieht —

> „Es eilt mein Herz dir nach, nicht kann es rasten!
> Es schwebt als Möve über dunkler Welle
> Und klammert schreiend sich an deine Masten!“

Ein Herz, das als Möve schwebt und sich schreiend festklammert, giebt ein anscheinend inkorrektes Bild; aber die Sehnsucht des Eingekerkerten ließ sich nicht drastischer nicht ergreifender darstellen. Ueberhaupt beruht die scheinbare Inkorrektheit oft nur auf der Auslassung einzelner Verbindungsglieder, welche von der Phantasie willig ergänzt werden, während der mäkelnde Verstand ihren Mangel als einen Fehler triumphierend nachweist. „Der Turm am Strande,“ der die in Ruinen gefesselte Menschheit symbolisiert, ist ohne Frage die gelungenste Partie des „Schuttes,“ da die

bestimmte Situation mit der größten Klarheit ausgeprägt ist, und nicht bloß unsere Phantasie, sondern auch unsere Empfindung lebhaft berührt wird. Weniger gilt dies von der klösterlichen Elegie: „Eine Fensterscheibe," in welcher die Einheit der Situation fehlt und der Grundgedanke sich mühsam aus einer Fülle von Bildern emporarbeitet. Indes sind auch hier einzelne Wendungen von unnachahmlicher Schönheit, und das Bild drückt oft den Gedanken mit schlagender Kraft aus. So läßt sich die geistige Oede eines bloß abstrakten Glaubens nicht energischer ausdrücken, als wenn Grün das Herz eines solchen gläubigen Priesters „eine Wüste ohne Quell' und ohne Rose" nennt, aus welcher „die graue, tote Pyramide Gott" hervorragt. Die dritte Abteilung des „Schutt": „Cincinnatus" eröffnet uns transatlantische Perspektiven, von den Trümmern Pompejis, von der verschütteten und ausgegrabenen Vergangenheit hinaus in die Urwälder des fernen Amerikas, in das Asyl jugendlicher Freiheit, in welches alle flüchten sollen, denen die heimatliche Erde vergällt ist. Dort ist die schöpferische Kraft der Arbeit, die eine neue Zukunft gründet, während in Italiens Ruinen nur der Müßiggang und die Genußsucht haust. Auch dieser Gegensatz ist poetisch schön durchgeführt. Doch die Wiedergeburt der Menschheit soll nicht bloß jenseits des Meeres stattfinden; der Dichter sieht in der letzten Vision: „Fünf Ostern" die allgemeine Weltbeglückung, den heiteren Frieden, in welchem alle religiösen Unterschiede erloschen, Kreuz und Halbmond verschwunden sind. Prächtig ist die Schilderung der fünf Ostern, die der Heiland, der nach einer alten Sage jährlich zur irdischen Stätte seines Wandelns zurückkehrt, vom Oelberge mitanschauend erlebt: die Zerstörung Jerusalems, die Kreuzzüge, die Beduinenherrschaft, Napoleons Kriegszug und das Reich des Friedens, das von Rosen umblühte Golgatha. Der „Schutt" gehört zu den Perlen unserer modernen Poesie, denen unsere klassische Dichtung nichts Aehnliches an die Seite zu setzen hat.

Auch in den gesammelten „Gedichten" Grüns (1837, 15. Aufl. 1877) finden sich einzelne köstliche Gaben, z. B. die humoristische Allegorie: „der treue Gefährte," der an der Bergluft sterbende Hypochonder und das bekannte Lied: „der letzte Dichter":

„Und singend einst und jubelnd
Durch's alte Erdenhaus
Zieht als der letzte Dichter
Der letzte Mensch hinaus."

prächtige Naturschilderungen und sinnige Naturdeutungen, wie „das Alpenglühen" und „der Sturm," herrliche Bilder vom Meere und

aus dem Gebirge, Zeitklänge, in denen die volle Berechtigung der modernen Poesie ausgesprochen wird, wie „die Poesie des Dampfes," originelle Romanzen, von denen „die Leiche zu St. Just" durch erhabene Feierlichkeit, „der alte Komödiant" durch tiefergreifende Kontraste wirkt. Dagegen zeigt der „Romancero der Vögel" Grüns Vorliebe für Spielereien des Witzes, welche auch den besseren Dichtungen an einzelnen Stellen eine geschmacklose Färbung geben. Machtvoll wirkt in „der Poesie des Dampfes" die Apotheose des „Menschengeistes" und des modernen Dichterberufes:

„Ich will indes hinab die Bahn des Rheines
Auf schwarzem Schwan, dem Dampfschiff, singend schwimmen,
Den Becher schwingend voll des goldnen Weines
Dir, Menschengeist, den Siegeshymnus stimmen!

Wie dir der Feuergeist die Flammenkrone
Herab vom stolzen Haupt hat reichen müssen,
Wie du dem Erdengeiste, seinem Sohne,
Das eh'rne Herz kühn aus der Brust gerissen;

Wie du zu beiden sprachst: Ihr sollt nicht rasten!
Daß fürder Mensch nicht Menschen knechten möge,
Geh', Feuer, du, und trage seine Lasten!
Leb', Eisen, du, und wandle seine Wege!

Ich weiß, daß deines Wandels Flammengleise
Kein Blümchen im Poetenhain bedrängen,
Sowie des Heil'genscheines Glutenkreise
Kein Löckchen am Madonnenhaupt versengen.

Nein! Amt der Poesie in allen Tagen
Ist's hoher Geist, dein Siegfest zu verschönen,
Wie der Viktoria Goldbild über'm Wagen
Des Triumphators schwebt, um ihn zu krönen." —

In diesem klaren Bewußtsein begrüßen wir das moderne Element, das von der klassischen und romantischen Weltanschauung durch eine bedeutende Kluft geschieden ist, so viele Brücken auch von beiden zu ihm hinüberführen. Grün ist unser erster wahrhaft moderner Lyriker, dessen Lorbeer keine Kritik zerpflücken wird.

Nach dem Erscheinen der „Gedichte" tritt in Grüns Produktivität eine lange Pause ein, welche von der Fama mit mancherlei Gerüchten angefüllt wurde. Es verlautete von seiner Gesinnungsänderung, die man durch sein Erscheinen bei Hofe begründen wollte, nachdem er sich mit einer Tochter des Grafen Ignaz von Attems, Landeshauptmanns in Steiermark, vermählt. Inzwischen war die direkte politische Lyrik aufge-

taucht, welche überall Gegenstände für ihre heftig erbitterte Polemik suchte und Apostasien witterte, um daran ihre eigene Gesinnungstüchtigkeit zu illustrieren. Anastasius Grün wurde mit Ungestüm von diesen lyrischen Freischaren angegriffen, welche sich, ähnlich wie die Jungdeutschen, an einzelnen Persönlichkeiten zu orientieren suchten. Er antwortete in seinen „Nibelungen im Frack" (1843); aber seine freudige Begeisterung war dahin, sein Dichtermut gebrochen; er trieb nur noch einen Detailhandel mit den Pretiosen, die früher als ein Diadem seine Stirne geschmückt. Der in die Zukunft hinausdrängende Schwung war ihm abhanden gekommen, und eine innerliche Verbitterung, die sich seiner bemächtigt hatte, verkümmerte auch das unbefangene Spiel des heiteren Humors, auf dessen Gebiet er sich flüchtete. In der That klang die Kriegserklärung gegen die neue politische Lyrik, die er eine Poesie der Grimasse, eine löschpapierene Zeitungspoesie und versifizierte Prosa nannte, doch wie eine Anklage seiner eigenen „Spaziergänge," nach deren Muster sich die jüngeren Poeten gebildet. Die „Nibelungen im Frack" sind ein humoristisches Capriccio in schleppenden Nibelungenstrophen, deren schwerfällige, epische Getragenheit zu den Groteskprüngen des Humors wenig paßt. Die Leidenschaft, welche der Herzog Moritz Wilhelm von Sachsen-Merseburg für die Baßgeige hatte, ist das Thema der Dichtung, welche nichts ist als eine versifizierte geschichtliche Anekdote mit einzelnen neckischen und drolligen Arabesken aus der Zopfzeit, den Raben des Thilo von Trotta, den Zwergen Peters des Großen und den Grenadieren Friedrich Wilhelms I. Einzelne köstliche Bilder und komische Stellen können uns nicht die Unangemessenheit der prächtig einherwogenden Diktion zu dem meist burlesken, unbedeutenden Inhalte vergessen machen.

Bedeutender ist der „Pfaff vom Kahlenberg" (1850), ein ländliches Gedicht, in welchem sich Grün an eine alte geschichtliche Volkssage anlehnt, und dessen Mittelpunkt der „Pfaff vom Kahlenberge" und „Herzog Otto" bilden. Doch der epische Faden wird vom Dichter fortwährend zerrissen; die Handlung selbst flößt nicht das geringste Interesse ein; sie ist ohne Einheit und Spannung. Dagegen sind die idyllischen Arabesken, die ländlichen Feste, die Jahreszeiten, die naive Genremalerei der Volksszenen von großem poetischen Werte. Auch die liberale Begeisterung Grüns zeigt sich nicht erloschen, wenn sie gleich ihren dithyrambischen Schwung in die Ferne mäßigt und, statt in sehnsüchtigen Rhythmen der Zukunft entgegenzujauchzen, sich unter der Aegide des Bestehenden ansiedelt, dem sie nur eine freiere Deutung giebt. Der Rückschlag der Bewegungen des Jahres 1848, an denen sich Grün sowohl

im Vorparlamente zu Frankfurt, als auch im Parlamente beteiligt, auf das sanfte Gemüt des Dichters, das sich in politischen Stürmen unbehaglich fühlte und ja zum fünften heiligen Ostern auch das Schwert begraben hatte, ist nicht zu verkennen. „Der Pfaff vom Kahlenberg" feiert das liberale Fürsten- und Priestertum: das Fürstentum, das sich unter das Volk mischt, teil nimmt an seinen Leiden und Freuden, seinen Wünschen lauscht und inkognito seine Liebe erobert; das Priestertum, welches den heiteren Genuß irdischer Güter und eine maßvolle Lebensweisheit predigt. Das Glorienbild Kaiser Josephs II. schwebt in bengalischer Beleuchtung über diesem Gedichte, und seine glänzende Illumination mit den tausend bunten Lampen der Phantasie scheint nur ihm zu Ehren angezündet.

Seitdem war zwar Grüns Muse verstummt und hat sich nur in einer frischen Nachdichtung englischer Balladenpoesie in dem Balladencyklus „Robin Hood" (1864) vernehmen lassen, aber die Anklagen eines in Aeußerlichkeiten das Wesen suchenden Liberalismus hat der Dichter glänzend widerlegt. Mitten in den Schwankungen der österreichischen Politik zwischen Einheitsstaat, Föderalismus und Dualismus hat sich Grün sowohl in Kärnthen als auch auf dem Wiener Reichstage stets als ein tüchtiger Vorkämpfer des Deutschtums und als einer der tapfersten Gegner der Ultramontanen bewährt, besonders in dem Kampfe gegen das Konkordat, das er mit klassischem Ausdruck ein „geschriebenes Canossa" nannte.

Die nach Grüns Tode herausgegebene Gedichtsammlung: „In der Veranda," eine dichterische Nachlese (1877), enthielt einige schwunghafte Balladen und stimmungsvolle Reflexionspoesien, die allerdings in dem goldbrokatenen Gewande seiner reichen Bilderlyrik einhergingen.*)

Während die Phantasie von Anastasius Grün um die Ideale der Zukunft einen rosenfarbigen Schimmer zaubert und ihre Schöpfungen stets mit versöhnenden Akkorden abschließt; während bei ihm der Kampf zwischen der alten und neuen Zeit im Lichte eines heiteren Idealismus dargestellt wird, und die vorherrschende Siegesfreudigkeit keine herben Kollisionen aufkommen läßt: tritt uns in Nikolaus Lenau (Niembsch von Strehlenau) (1802—1850) ein Dichter entgegen, in welchem sich der Kampf, das Ringen selbst mit seiner ganzen düsteren, dämonischen Gewalt, mit mystischer Tiefe und verzweifelter Skepsis darstellt, der den lodernden Feuerbrand des Genius mit unheimlicher Glut ums Haupt schwang, bis er ihn selbst verzehrte. Lenau war zu Csatad in Ungarn

*) Ludwig August Frankl gab: Anastasius Grüns gesammelte Werke (5 Bde. 1877) heraus.

geboren, widmete sich in Wien verschiedenartigen Studien, machte 1832 eine Reise nach Nord-Amerika und hielt sich später in Wien, Stuttgart u. a. Orten auf. Als er sich 1844 verheiraten wollte, wurde er von einer unheilbaren Geisteskrankheit ergriffen, zuerst nach Winnethal und 1847 nach Oberdöbling bei Wien gebracht, wo er 1850 seinem Leiden erlag. Zahlreiche Skizzen und Schriften über Lenau von Auerbach, Emma Niendorf, Opitz, Schurz, Anastasius Grün zeugen von der Teilnahme, die man in weitesten Kreisen dem tragischen Geschicke eines so bedeutenden Dichters schenkte. Dennoch ruht über der Entstehungsgeschichte seines Wahnsinns ein ungelöstes Dunkel, das schwerlich verscheucht werden wird, bis man sich entschließt, ihn auf körperliche Bedingungen zurückzuführen. Denn aus den letzten Produktionen Lenaus geht eine Annäherung seiner geistigen Richtung zum Wahnsinne keineswegs hervor; sie sind eher klarer ausgeprägt, als die früheren, und auch die biographischen und psychologischen Momente, welche in jenen Schriften angeführt sind, erscheinen nicht bedeutend genug, den Irrsinn des Dichters ausschließlich zu erklären. Sein vorwiegend melancholisches Temperament, die Hinneigung zu düsterem, einsamem Brüten über den Geheimnissen der Welt und eine zwischen Glauben und Wissen krankhaft hin und her schwankende Phantasie, die in ewiger Unbefriedigung und Selbstqual nirgends eine heimatliche Stätte fand, hatten allerdings die Festigkeit des Geistes gelockert, die Klarheit des Bewußtseins getrübt; aber es bedurfte doch noch eines körperlichen Anstoßes, um die üppig blühenden Gärten dieser Phantasie ganz zu verschütten. Aufregung und Ueberreizung der Nerven, innere Erschöpfung des Körpers und eine ganz konkrete Störung des Organismus mußten dazu kommen, um den edlen Geist ganz zu zerstören. Lenaus Wahnsinn hat nicht einmal den elegischen Reiz, der über Hölderlins Wahnsinn schwebt: er zeigt uns nur ein stumpfes und dumpfes Brüten, den schnöden Triumph der Materie über den gefesselten Geist! Und welch ein reicher Dichtergeist erlag hier geistiger Anstrengung und körperlicher Störung, ein Dichtergeist, zwar ohne olympische Hoheit und Klarheit, ohne plastische Gestaltungskraft, ohne die marmorne Meisterschaft der Form, aber von seltener Energie und Originalität, Natur und Geschichte zwingend, die Trauerfahnen seiner Melancholie zu tragen, an denen nur wenige grüne Bänder der Hoffnung flatterten, voll ergreifender, zündender Gedanken, tiefer Empfindungsweihe und unnachahmlich im Rembrandtschen Kolorit, in der Magie einer die Welt verschattenden Seele!

Die ursprüngliche Heimat seiner Poesie ist eine öde ungarische Pußta

mit ihren bunten Zigeunergruppen, ihrem trüben Himmel, ihrer einsamen Melancholie. In diesen düsteren Bildern fühlt sich die Phantasie des Dichters zu Hause; hier ist die Lieblingsstätte ihrer Gedanken und Träume. Die Zerrissenheit Lenaus ist kein koketter Weltschmerz; sie ist voll inniger Wehmut und Rührung, voll stiller Andacht; sie bricht aus den Tiefen eines Geistes hervor, der sich stets auf dem Wege zu seinen Ideale verirrt. Ihren Stempel trägt auch die originelle und kühne Bildlichkeit seiner Sprache; ihre Maßlosigkeit und häufige Unangemessenheit spiegelt die Dissonanzen des Gedankens; aber auch die innerste Gewalt der Empfindung bricht mit Macht aus ihnen hervor. Wie Grün ein geistiges Leben in der Natur hineindeutet, so Lenau das innigste Leben der Empfindung. Er ist unerschöpflich darin, die Natur durch seine Melancholie zu beseelen und das Evangelium der Vergänglichkeit aus ihr herauszulesen. Der eigentliche Reiz seiner „Gedichte“ (1832) und „Neueren Gedichte“ (1843) beruht auf der Belebung der Natur, auf der seine Seele wie auf einem Instrumente spielt, alle Töne ihr entlockend, welche seine eigene Stimmung spiegeln. Der wilde Bach führt reichen, frischen Tod; der Wetterstrahl schlängelt sich herab, ein Faden, der ihn aus dem Labyrinthe der Qual zur Geliebten führt; er ruft die Nacht an:

„Weil' auf mir, du dunkles Auge,
Uebe deine ganze Macht,
Ernste, milde, träumerische,
Unergründlich süße Nacht!

Nimm' mit deinem Zauberdunkel
Diese Welt von hinnen mir,
Daß Du über meinem Leben
Einsam schwebest für und für.“

Ebenso bittet er den Nebel:

„Du trüber Nebel, hüllest mir
Das Thal mit seinem Fluß,
Den Berg mit seinem Waldrevier
Und jeden Sonnengruß.

Nimm fort in deine graue Nacht
Die Erde weit und breit!
Nimm fort, was mich so traurig macht,
Auch die Vergangenheit.“

In den vortrefflichen „Schilfliedern,“ welche Naturbild und Stimmung überaus glücklich verknüpfen, säuseln die Winde traurig, klagt und flüstert das Rohr geheimnisvoll. Den Frost bittet der Dichter, ihm ins Herz hineinzufrieren, das einmal Ruhe darin sei, wie im winterlich-nächt'gen

Gefilde. Der blasse Funke Hesperus blinkt und winkt uns traurig zu; in der Felseneinsamkeit ist ein stilles „Asyl" für den Schmerz:

„Hohe Klippen, rings geschlossen,
Wenig kümmerliche Föhren,
Trübe, flüsternde Genossen,
Die hier keinen Vogel hören;

Nichts vom freudigen Gesange
In den schönen Frühlingszeiten;
Geiern wird es hier zu bange
In so dunkeln Einsamkeiten.

Weiches Moos am Felsgesteine,
Schwellend scheint es zu begehren;
Komm', o Wolke, weine, weine
Mir zu die geheimen Zähren!

Winde hauchen hier so leise,
Rätselstimmen tiefer Trauer;
Hier und dort die Blumenwaise
Zittert still im Abendschauer.

Und kein Bach nach diesen Gründen
Darf mit seinem Rauschen kommen,
Darf der Welt verratend künden,
Was er Stilles hier vernommen;

Denn die rauhen Felsen sorgen,
Daß noch eine Stätte bliebe,
Wo ausweinen kann verborgen
Eine unglückliche Liebe."

Die Gedichte Lenaus sind reich an meistens kühnen und genialen Bildern, welche die melancholische Verzauberung der Natur ausdrücken. Die düstere Stimmung des Dichters, vielleicht zuerst angeregt durch die landschaftliche Färbung der Heimat und einer alten, verlorenen Liebe nachweinend, hat indes einen tieferen geistigen Grund, der auch schon in den „Gedichten", bedeutsamer noch in den größeren poetischen Schöpfungen auftaucht, und durch den sich Lenau von unseren früheren Elegikern, Hölty, Matthisson, Salis u. a., unterscheidet, an die einzelne seiner Gedichte anklingen. Bei diesen ging die elegische Stimmung aus der Sehnsucht nach einer unwiderbringlich dahingeschwundenen Vergangenheit, der Kindheit, der Jugend, hervor, oder aus dem Sehnen nach der stillen Ruhe des Grabes; bei anderen, mehr objektiven Elegikern, z. B. bei Schlegel, klagt die Poesie an den großen Trümmern und Gräbern der Weltgeschichte; bei Lenau aber ist es der subjektive Schmerz um ein verlorenes Paradies

des Glaubens, die Klage der haltlosen Skepsis, die Elegie des heimatlosen Gedankens, welcher sich im Schoße der Natur ausweint. So sehen wir ihn in der allegorischen Dichtung: „Glauben, Wissen, Handeln“ aus dem gottbeseelten Paradiese des Glaubens heraustreten in die Wälder der Forschung, den hohen Baum der Erkenntnis zu suchen. Darüber ist ihm des Herzens fromme Lust verloren gegangen. Die goldnen, süßen Früchte des wunderbaren Baumes zu pflücken, ist ihm nicht vergönnt; auch die erhabne Mutter Germania liegt tot, der hohen Roma und der schönen Hellas gesellt. Ohne Vaterland und Glauben wandert der Dichter verlassen und trübe seine Bahn durch Heideland:

„Und dir, mein Leben, warf zur stillen Feier
Den Gram das Schicksal um dein Angesicht,
Von ihm gewoben dir zum zweiten Schleier,
Der fester sich um deine Züge flicht.

Erst, wenn wir uns zu seligem Vergessen
Hinlegen in das traute, dunkle Grab,
Löst er von deinem Angesicht sich ab
Und hängt sich an die säuselnden Cypressen.“

Lenau ist ein Elegiker der Skepsis, ohne den Mut, sich der Natur ans Herz zu werfen, die er ja selbst in eine schmerzhaft verhüllte Sybille verwandelt; ohne den Mut, den Geist der Erkenntnis, den selbstbewußten Menschengeist zu feiern, und, weil er keinen festen Halt finden kann, sich zurückträumend in das Paradies „des Glaubens“, wo er diesen Halt besaß. Das ist der Gedankengrund seiner Lyrik und Epik, aus dem tiefe Empfindungen und wunderbare Bilder aufsteigen, aber keine heiteren, fertigen Gestalten, auf denen das Auge mit Liebe verweilt. Denn nur eine festbegründete Weltanschauung vermag eine objektive Gedankenfülle hervorzuzaubern und die klare Idee künstlerisch abzuspiegeln im klaren Bilde; die schwankende Poesie der Dämmerung ist nur reich an Farben und Schatten, welche die Seele in träumerischem Spiele bald entzücken, bald erschrecken. In der That zeichnet der Reichtum an Farben und Schatten Lenaus Dichtungen aus, auch wo sie das epische Gebiet streifen! So sind die Ungarbilder: „die Werbung“ trefflich, ebenso die politische Ballade: „der Polenflüchtling“, und das niedliche Genrebild: „der Postillon“. Dagegen ist das Nachtstück: „die Marionetten“ eine wüste, romantische Phantasie, welche das Gräßliche in traumhaft greller Beleuchtung darstellt, und selbst der Romanzenkranz: „Klara Hebert“ ist zu weit ausgedehnt, die Stimmung des Dichters oft zu subjektiv, zu wenig der

Situation angemessen, so weihevoll an einzelnen Stellen Lenaus „Skepsis" ihre unnachahmlichen Klänge ertönen läßt:

„Flüchtig eilen sie vorüber
An den mondbeglänzten Riffen,
Und von rätselhafter Wehmut
Fühlt der Wandrer sich ergriffen;

Denn er hört im ruhelosen,
Immergleichen Wellenschlage
Ewig an die Sterne tönen
Seines Herzens bange Frage:

Ein Verrauschen, ein Verschwinden
Alles Leben! — doch von wannen? —
Doch wohin? — die Sterne schweigen,
Und die Welle rauscht von dannen."

Am kräftigsten ertönt das Polenlied: „In der Schenke", eine politische Dithyrambe, deren wildlodernder Schwung späteren Lyrikern vorleuchtete!

Der Kampf zwischen der Glaubenssatzung und dem freien Gedanken, und zwar der resultatlose Kampf, der in Nikolaus Lenau seinen typischen Ausdruck gefunden hat, ließ sich in der Form kurzatmiger lyrischer Dichtungen nicht in seiner ganzen Bedeutung darstellen. Dazu bedurfte der Dichter der epischen Ausbreitung, großer geschichtlicher Stoffe, bedeutender Helden, an denen er diesen Konflikt illustrieren konnte. Doch da die Kollision sich wesentlich im Reiche des Gedankens bewegte, so war von selbst die strenge Form des Epos ausgeschlossen, welche Ernst macht mit der plastischen Gestaltung der äußeren Welt; denn nur eine das epische Gebiet streifende Lyrik mit vorwiegenden Elementen der Reflexion und Empfindung konnte diese Welt des geistigen Kampfes, der alles äußere Leben in seine Kreise zog, in angemessener Weise schildern. So waren diese epischen Dichtungen Lenaus Balladenkränze, wie Grüns „letzter Ritter", nur von größerem geistigem Zusammenhange. Lenau kann als der Schöpfer der modernen lyrischen Epik gelten, welche in neuester Zeit zahlreiche Blüten getrieben hat und deren künstlerische Fortentwickelung im stets wachsenden Herausbilden des epischen Elementes und in der Beschränkung des lyrischen besteht. Vom früheren „romantischen Epos" unterschied sich die lyrische Epik nicht nur durch den modernen Inhalt, der alles Märchenhafte und Phantastische abgestreift hatte, sondern auch durch die ebenso fragmentarische, wie energische Form, die sich weder zu langatmigen Gesängen, noch zu südlichen Strophenbildungen entschließen

konnte, sondern nur Balladen an Balladen reihte und durch einen lockeren Faden der Erzählung verknüpfte. Dies durfte auf den ersten Anblick als ein Rückschritt erscheinen; aber die langaustönenden, ermüdenden Gesänge in ottave rime, den weichlichen Stanzen, waren wohl für bunte Abenteuer der Liebe und des Glaubens geeignet, nicht für einen ernsten geschichtlichen Inhalt oder für tiefe Gedankenprobleme. So mußte eine Uebergangsform gefunden werden, welche dem reicheren Stoffe freie Beweglichkeit sicherte, wenn sie auch zunächst die künstlerische Einheit vermissen ließ. Unsere lyrische Epik bildet aber ohne Frage den Uebergang zum Epos von einheitlicher Kunstform mit allem Ernste und aller Würde der Plastik, dessen Göttermaschinerie die Gedankenmächte der Neuzeit bilden werden, und das durch den Roman keineswegs überflüssig gemacht wird.

Die erste größere Dichtung Lenaus: „Faust“ (1836) ist nichts, als ein lyrisches Hinundherwogen der Skepsis, ein Schwanken zwischen Gott und Teufel, zwischen Sünde und Reue, zwischen Genuß und Mißbehagen, und endet mit einem vollkommenen geistigen Bankerotte, indem der Held sich das Messer „ins Herz träumt“ und dem Mephistopheles verfällt. Die Skepsis gehört allerdings von hause aus dem Teufel und bringt es daher zu keinem anderen Resultate, als ihm zuletzt auch vertragsmäßig zuzufallen; aber Faust, als Repräsentant des Denkers, der nach Wahrheit ringt, ist doch in der Lenauschen Auffassung matt und ungenügend, und daß er diese Wahrheit durch Hilfe des Teufels erringen will, verrückt von hause aus den richtigen Standpunkt. Soll die Nichtigkeit und Verderblichkeit alles Wissens in dieser „Faustiade“ geschildert werden, so liegt in der Komposition eine gewisse Konsequenz. Dies scheint aber wieder dem rastlos strebenden Genius Lenaus unangemessen; das wäre eine Aufgabe für Oskar von Redwitz und Viktor von Strauß gewesen. Lenau hatte sich das Problem selbst nicht klar gemacht; er giebt weder eine interessante psychologische, noch dialektische Entwickelung: ihm kam es nur darauf an, den Repräsentanten einer geistigen Stimmung zu schildern, die in ihm selbst lebendig war, und Situationen zu schaffen, in denen sie einen farbenreichen Ausdruck finden konnte. Als Komposition betrachtet ist der Lenausche „Faust“ ein verwildertes Fragment, in welchem die Wiederholungen der verwüstenden Liebeslust ermüdend wirken; aber als poetisches Denkmal einer scharf ausgeprägten melancholischen Skepsis, ausgeschmückt mit einzelnen Reliefs von wunderbarer Schönheit, nimmt er ein dauerndes Interesse in Anspruch. Er enthält zahlreiche lyrische Prachtstellen, in denen die glühende Schwelgerei des Sinnengenusses in seinen verschiedensten Stadien

ebenso hinreißend gemalt ist, wie die Tiefe elegischer Empfindung, die sich oft mit ergreifender Gewalt ausspricht. Auch der grübelnde Tiefsinn des Gedankens erhebt sich an einzelnen Stellen zu jenem düsteren Schwunge, der für alle Dichtungen Lenaus charakteristisch ist. Auf historischem Gebiete wählte Lenau Stoffe, in denen der sittliche Kampf der Reform gegen veraltete Mißbräuche, der Kampf des freien Geistes gegen die unfrei gewordene Form sich mit heroischer Erhebung spiegelt. Er schrieb dithyrambische Apotheosen der Ketzerei in „Savonarola" (1837) und „die Albigenser" (1842): dort einer urchristlich begeisterten Opposition gegen heidnische Ausartungen der Kirche, hier des Heldenkampfes, den der freie Geist mit der bindenden Satzung kämpft. In beiden Dichtungen verweilt Lenau mit Vorliebe bei der Passion selbst, die an diesen Kampf geknüpft ist, bei den Greueln des Streites, bei der inneren Qual seiner Helden, und läßt uns den Leidenskelch des Märtyrertums bis auf den letzten Rest leeren. Auch fehlt Lenaus religiösen Reformers und Revolutionärs frische, gesunde Kraft; sie sind mehr von elegischer Färbung und skeptischer Haltung. In „Savonarola" tritt die poetische Verherrlichung des Katholizismus so sehr hervor, daß die geistige Bedeutung der Reform dadurch beeinträchtigt wird. Ein dumpfer Mystizismus, eine starre Askese, ein düster brütender Geist, eine oft krankhafte Empfindung sind in dieser Dichtung vorherrschend und prägen sich auch in der Form im oft lahmenden Rhythmus, in gesuchter Bilderpracht und in vielen krüppelhaften Gedanken aus. Den Hauptinhalt des Werkes bilden die Predigten „Savonarolas," eines Propheten, der den alten, reinen Glauben, die alte, reine Sittlichkeit verteidigt, gegenüber dem Heidentume der Mediceer und dem Luxus des damals entarteten Papsttums, aber auch in Opposition gegen eine freiere Weltanschauung und in anachronistischen Tiraden gegen die jüngeren Richtungen der Hegelschen Philosophie. In der That können wir in der Gefühlsmystik Savonarolas keinen reichen Gedankeninhalt finden. Die Dichtung enthält viele seichte Stellen, durch welche bereits der triviale Troß alltäglicher Erbauungspoeten gewatet ist. Selbst das Streben, Mißbräuche des kirchlichen Lebens abzustellen, hat für das neunzehnte Jahrhundert und den erweiterten Gesichtskreis der Reform kein durchgreifendes Interesse mehr. Die Schönheiten der Dichtung finden sich weniger in diesen Partien der homiletischen Gedankenpoesie, als in einzelnen glänzenden Schilderungen, in denen Lenaus Genie seine ganze düstere Majestät entfaltet, wie z. B. in „der Pest zu Florenz."

Während im „Savonarola" die rhythmische Einheit gewahrt ist, finden sich in den „Albigensern" die verschiedensten Metra im buntesten

Wechsel. Dafür hat die ganze Dichtung auch frischeres Blut und freiere Bewegungskraft; der echte Dichterborn strömt hier mit ureigener Begeisterung. Die Verse sind voll Schwung, die epischen Schilderungen farbenreich, hin und wieder selbst mit plastischen Elementen ausgestattet; der Inhalt greift über die bloße Reform und ein bestimmtes Credo hinaus und verherrlicht die Idee des Ketzertumes, des fortschreitenden Weltgeistes, der die alten Schranken niederreißt. In die Sternennacht hinaus jubelt die begeisterte Jugend: „der Geist ist Gott" — das Grunddogma aller Ketzerei! Vergleicht man mit diesen dithyrambisch rauschenden Kaskaden „der Albigenser" die trüben, stehenden Wasser des „Savonarola," so sieht man, wie der schwankende Genius des Dichters bald hier, bald dort Anker warf, bald gegen den freien Geist polemisierte, bald ihn verherrlichte, und so nirgends festen Fuß zu fassen verstand. Daß er indes der Ketzerei „der Albigenser" eine etwas moderne Färbung gab, rechnen wir ihm nur zum Verdienste an, denn der Dichter hat das Recht, einen historischen Inhalt zu vertiefen und auf den Horizont seines Jahrhunderts zu visieren. Einen besonders ergreifenden Eindruck macht in den „Albigensern" der Gegensatz zwischen den üppigen Reizen der südlichen Provence, ihrem heiteren Himmel, ihren liederreichen Troubadours und den Schrecken eines blutigen Religionskampfes, welche der Dichter uns mit jener dämonischen Wollust, mit jenem für den Leser unheimlichen Behagen ausmalt, das bei Lenau nicht bloß eine Schwelgerei des Gedankens war, sondern oft den Eindruck macht, als wäre es aus nervöser Ueberreizung hervorgegangen. Eine krankhafte Ueberspannung der Sinnlichkeit liegt diesen, man könnte sagen üppigen Schilderungen des Grauenhaften zu Grunde; und nicht bloß in der Anstrengung des unablässigen Geisterbannens, während dem Zauberlehrlinge doch das rechte Wort der Lösung fehlte, nicht bloß in der ganzen ossianisch-traumhaften Weltanschauung und der Unbefriedigung einer nach Erkenntnis ringenden Seele entdecken wir die geistigen Vorboten des Wahnsinnes, der nicht lange nach den „Albigensern" sich des Dichters bemächtigte, sondern auch in dieser unaufgelösten Dissonanz der geistigen und sinnlichen Natur, deren Kampf für Lenau ein Ringen zwischen der Sünde und Gnade war, in der dämonischen Sinnlichkeit, der Wollust der Passion, den Orgien des Märtyrertums, in allen diesen krankhaften Schauern und Erschütterungen, welche die dunkle Verwandtschaft der höchsten Lust und des höchsten Schmerzes, der Wollust und Grausamkeit andeuten.

Wenn schon in Lenaus „Faust" der Schwerpunkt mehr auf diese Seite fällt, und der Kampf zwischen Glauben und freiem Denken gegen

den Kampf zwischen dem sittlichen und geistigen Elemente der Menschennatur in Schatten tritt: so konnte der „Don Juan", eine Reliquie, die Anastasius Grün im „dichterischen Nachlasse Lenaus" (1851) veröffentlicht, nichts wesentlich Neues bringen. Die beiden Typen des „Faust" und „Don Juan" in scharfer Sonderung festzuhalten, das mußte der Lenauschen Dichtweise fern liegen, die sich in verschwimmenden Nebelbildern zu berauschen liebte. Don Juan und Faust, Sensualismus und Spiritualismus gehen bei Lenau in einander über; sein Faust ist so sensualistisch wie sein Don Juan, und Don Juan hat spiritualistische Anwandlungen wie Faust. Beide sind blasiert, ungesund und geben weder dem Geiste, noch der Materie das ihnen gebührende Recht. Beide sind Zwitternaturen, „Spottgeburten von Dreck und Feuer." „Don Juan" ist unvollendet und nur fragmentarisch in den Uebergängen von Szene zu Szene ausgearbeitet; aber er hat dramatische Präzision, Schwung, Leben, Keckheit; der Stil ist scharf und blitzend geschliffen und fast ganz frei von der elegischen Färbung, die man bei Lenau gewöhnt ist; ein genialer Liebesdrang tobt in wilden Gedanken und Szenen aus. Auch hier finden sich nirgends Spuren des Wahnsinns, man müßte denn den bacchantischen Materialismus dafür halten. Ebenso sind die Liederblüten des Nachlasses von alter Zartheit und Sinnigkeit, obwohl man bei einigen das Gefühl hat, daß sie schon am Abgrunde gepflückt sind. So besonders bei seinem letzten Gedichte, das er kurz vor seiner unheilbaren Erkrankung im September 1844 niederschrieb, und in welchem die träumerische Selbstbespiegelung einen ebenso starren, wie schwindelnden Eindruck macht:

Blick in den Strom.

„Sah'st du ein Glück vorübergehn,
Das nie sich wiederfindet,
Ist's gut, in einen Strom zu sehn,
Wo alles wogt und schwindet.

O starre nur hinein, hinein,
Du wirst es leichter missen,
Was dir, und sollt's dein Liebstes sein,
Vom Herzen ward gerissen.

Blick unverwandt hinab zum Fluß,
Bis deine Thränen fallen,
Und sieh' durch ihren warmen Guß
Die Flut hinunterwallen.

Hinträumend wird Vergessenheit
Des Herzens Wunde schließen;
Die Seele sieht mit ihrem Leid
Sich selbst vorüberfließen!"

Das war der wehmütige Schwanengesang eines Dichters von großer ursprünglicher Begabung, von rastlosem Streben, von edler Gesinnung, des größten elegischen Dichters der Deutschen, in welchem der Kampf und der Schmerz, die Unbefriedigung und Disharmonie, das Schwanken zwischen Glauben und Wissen, Geist und Materie, Elemente der Zeit und seiner eigenen Natur, einen klassischen Ausdruck gefunden haben.*)

Der talentvollste Jünger Grüns und Lenaus ist der Ungar Karl Beck (1817—79), ein geborener Poet von großer Glut der Anschauung, reichster Bilderpracht und jenem melodischen Schwunge, dessen Zauber durch keine Virtuosität angeeignet werden kann, der eine ursprüngliche Mitgift lyrischer Begabungen ist. Man hat Beck oft Schwulst und forciertes Wesen zum Vorwurfe gemacht! Wohl ist er kein durchgängig korrekter Poet, wohl schläft auch er lange Seiten hindurch; aber die Poesie ist bei ihm innerer Nerv, zwingende Produktionskraft, gewaltige Unmittelbarkeit. Man sieht es diesen Gedichten an, daß sie in glühendem Gusse der Seele entströmten, daß sie aus einer oft visionären Verzückung hervorgegangen. Ihr Wurf ist immer grandios; aber es fehlt dem Dichter oft das Maß für die geistige Bedeutung des Inhaltes, und so tritt ein eigentümlicher Kontrast hervor, wenn der hinreißende Schwung der Seele nur dem Sturme gleicht, der mit großer Gewalt einige welke Blätter in die Lüfte wirbelt. In der That hat Beck keine glänzende geistige Bildungsschule durchgemacht; seine Poesie hat keinen reichen, vielseitigen Inhalt. Ihre vorzüglichsten Anlehnungspunkte sind das alte Testament, von dem er die hymnenartige, in großen Naturbildern schwelgende Begeisterung und die prophetischen Geberden entlehnte, die jungdeutsche und sozialistische Reformlitteratur, der er seine tendenziöse Richtung entnahm, und die landschaftlichen und volkstümlichen Anschauungen seiner Heimat, der wir seine originellsten Schilderungen und gelungensten Dichtungen verdanken. Die Verknüpfung dieser Elemente ist bei ihm oft kühn und bizarr, wie z. B. in der „Freiheitsbibel,“ in welcher er Börne und den politischen Radikalismus mit Arabesken des alten Testamentes einrahmte. Antike und philosophische Elemente finden sich nirgends bei ihm; auch die orientalische Lebensweisheit liegt ihm fern. Alles ist bei ihm Glut, Schwung, Anschauung: in den ersten Dichtungen ein düster grollender Enthusiasmus, in den letzten eine farbenprächtige Malerei. Ein melancholischer Zug geht durch alle seine Schöpfungen; aber es ist nicht die Melancholie, die innere Zerrissenheit und Skepsis Lenaus, es ist die Trauer um das vergebliche

*) Lenaus „sämtliche Werke“ gab Anastasius Grün heraus (4 Bde., 1855).

Ringen der Menschheit, um das stets entfliehende Ideal der Humanität; eine Wehmut, welche selbst in die Dithyramben des Fortschrittes hereintönt. Beck ist niemals ein politischer Dogmatiker gewesen. Er hat ein tiefes Mitleid mit den Leidenden, den Armen, den Unterdrückten; er ist der Sänger des Judentums und des Proletariats. Wenn man auch den ungelichteten Bilderreichtum und manche unreifen Gedanken, vieles Wüste und Unfertige in seinen Dichtungen mit Recht tadelt, so muß man diesem Dichter doch einen hinreißenden, rhythmischen Schwung, Adel der Gesinnung, den echt modernen Instinkt bei der Wahl der Stoffe, glänzendes und originelles Kolorit der Schilderung zugestehen und willig einräumen, daß einzelne von seinen „Gedichten“ unserer Lyrik zu dauernder Zierde gereichen.

Seine drei ersten Werke: „Nächte, gepanzerte Lieder“ (1838), „der fahrene Poet“ (1838) und „Stille Lieder“ (1840) hat Beck später in eine Gesamtausgabe seiner „Gedichte“ (1844), und zwar nach kritischer Sichtung und Läuterung, aufgenommen. In den „Nächten“ gährte ein unbestimmter Freiheitsdrang, ein studentisch-burschikoses Hinausstürmen in das Leben, ein phantasievolles Spiel mit der Tendenz und der Phrase und den jüngsten Traditionen der Zeit; eine Dichterkraft, bald von seltenem Zauber des Ausdruckes und berauschender Weihe, bald erdrückt von einem Bilderwuste ohne Klarheit und Prägnanz des Gedankens. Eine üppige Phantasie tritt uns gleich in der Introduktion: „Der Sultan“ mit prächtig ausgesponnenen Bildern entgegen; ein wilder Enthusiasmus für den modernen Gedanken spricht sich im Gedichte: „die Eisenbahn“ aus, das an die Poesie des Dampfes von Grün anklingt:

„Rasend rauschen rings die Räder,
Rollend, grollend, stürmisch sausend,
Tief im innersten Geäder
Kämpft der Zeitgeist freiheitsbrausend.
Stemmen Steine sich entgegen,
Reibt er sie zu Sand zusammen,
Seinen Fluch und seinen Segen
Speit er aus in Rauch und Flammen.“

Zu den schönsten Elegien des Judentums und den formell vollendetsten Dichtungen Becks gehört das Lied:

„Land der Wunder! Land der Trümmer!
Dich begrüßet mein Gesang!
Deine Zedern stehn; noch immer
Braust dein Meer mit wildem Klang.

Aber deine Helden fielen,
Und verstummt ist dein Prophet,
Und von deinen Saitenspielen
Ist das letzte Lied verweht."

Der „fahrende Poet" ist weniger stürmisch, als die „Nächte"; der Dichter bewegt sich in Reflexionen und Schilderungen, von denen die ungarischen Nationalbilder sich durch lebendige Kraft und melodischen Tonfall auszeichnen. Auch das Wiener Leben wird in treuen Umrissen und einer oft glücklichen Genremalerei geschildert. Dagegen ist das Ueberwiegen der Reflexion in den letzten Abschnitten: „Weimar und die Wartburg" störend, da Becks Poesie über keinen tieferen Gedankeninhalt gebietet. Auch finden sich hier mehr schiefe und unklare Bilder, als in den „Nächten," wo die Flamme der Begeisterung läuternd alles Trübe verzehrte. Wenn Beck z. B. die Thräne „einen durchnäßten Pilger" nennt, „der aus der Seele ins Auge geht," oder „vom reichen Moos der Erfahrung" spricht, das Goethes Gelocke bekränzt, so sind dies doch zu herausfordernde Sünden gegen den guten Geschmack. In den „stillen Liedern" findet sich manches zarte und sinnige Lied, wie z. B. „der Schmetterling" und der „Weltgeist," die durch tiefes Gefühl ausgezeichnete Idylle: „Knecht und Magd" und das herrliche „Frühlingslied." Eine zusammenhängende größere Dichtung schuf Beck in „Jankò, der Roßhirt, ein Roman in Versen" (1841), in welchem sein Talent zu glänzender Schilderung, sein Reichtum an Phantasie und Empfindung und die lebendige Auffassung des Volkslebens ins hellste Licht traten. Der landschaftliche Hintergrund, das Ungarland mit seinen Heiden und Schenken, seinen Zigeunern und Magnaten, gab dem Dichter ein eigentümliches Kolorit, während der Inhalt der Dichtung, der rechtlose Kampf zwischen dem Knechte und dem Herrn, der gewaltthätige Feudalismus, das vom Edelmanne usurpierte jus primae noctis und die Blutrache des Beleidigten, die soziale Tendenz in konkreter Weise darstellen. Glückliche Genremalerei, gewandte Gruppierung der Charaktere, Schwung der Schilderung und Empfindung, vor allem die düstere Harmonie, in welcher die Begebenheiten, die Gestalten, die Sitten, die Landschaft übereinstimmen, räumen dieser Dichtung einen hervorragenden Rang unter den Produktionen der lyrischen Epik ein. In den „Liedern vom armen Mann" (1846), denen eine fulminante Widmung an Rothschild vorausgeht, kehrt Beck eine ganz bestimmte sozialistische Tendenz heraus; aber die Gesinnung des Dichters kann einen widerspenstigen Stoff nicht poetisch verklären. Die nackte Armut, das bittere Elend sind wenig geeignet, eine harmonische Lyrik zu

befruchten und einen reinen, ästhetischen Genuß hervorzurufen. Einige dieser Lieder haben Kraft und Schmelz und Anschaulichkeit, die Mehrzahl aber behandelt unerquickliche Lebensbilder und streift beständig das Gebiet ganz prosaischer Interessen. „Die Monatsrosen" (1848) sind eine Nachblüte der „stillen Lieder," aber von geringerer Frische, und „das Gedicht an Kaiser Franz Joseph" (1849) war ein „stilles Lied" auf politischem Gebiete, eine elegische Petition in Versen.

In seiner Gedichtsammlung: „Aus der Heimat" (1852) hat Karl Beck Bilder aus dem Freiheitskriege der Magyaren mit objektiver Unbefangenheit und dichterischer Begeisterung für den Heroismus, auf welcher Seite er sich offenbaren mochte, an einander gereiht. Man merkt dieser Sammlung die ängstliche Feile des Dichters und das Streben nach Korrektheit an, doch fehlt ihm dafür Frische und Freudigkeit und der ungestüm hinreißende Dichterschwung. Die Husaren- und Zigeunerlieder gelingen ihm am besten. Dagegen sind einige weiter ausgesponnene Dichtungen ermüdend, indem die lyrische Erzählungsweise kein spannendes Interesse an der Handlung selbst erweckt. Die lyrische Schluß-Parabase zeugt von Becks hoher Begeisterung für den Beruf des Dichters, der ihm früher, in den jungdeutschen „Nächten", nur „ein Kainsstempel" zu sein schien. Gerade in dieser reinen, würdigen Auffassung der Poesie liegt die sicherste Bürgschaft für den geistigen und künstlerischen Fortschritt des Dichters selbst:

„O denket nicht vom Lied gering,
Denn segnen will's und raten;
Sein Silbenfall, sein Bilderschwung
Sind unterdrückte Thaten.

Von Göttern war der Himmel voll,
Doch öde war ihr Busen,
Stumm war noch die Unsterblichkeit —
Da schuf sich Zeus die Musen.

Das Lied, es ist des Herzens Brot,
Wir können es nicht missen,
Am Sarg' und an der Wiege nicht —
Es ist der Welt Gewissen!"

In Karl Becks „Jadwiga" (1863) finden wir ebenfalls das Bestreben, die wildwuchernden Ranken der Phantasie zu beschneiden. Einzelne Schilderungen, wie der Angriff der Wölfe auf den Schlitten, sind indes in dieser polnischen Ballade mit alter unverwüstlicher Dichterglut ausgeführt. Die Sonette: „Oesterreich in zwölfter Stunde" (1868) erscheinen etwas schwerfällig prunkhaft, bei einzelnen Schönheiten und bei

einer nicht so rasch vergänglichen Bedeutung des Inhalts, da diese zwölfte Stunde für Oesterreich öfter zu schlagen pflegt. Wohlgefeilte, sinnige traute Kabinetslyrik, an einzelnen Stellen von patriotischem Aufschwung durchbrochen, geben die „Täubchen im Nest“ (1868), eine Dichtung in Distichen, deren Komposition nach dem Vorbild der römischen Elegiker vielfach verschlungen ist, aber Stellen von schöner Prägnanz enthält, neben anderen, in denen das Alltägliche allzusehr auf einen unpassenden Kothurn gehoben ist.

Diese Dichtung nahm Beck mit auf in seine letzte Sammlung: „Still und bewegt“ (1869). Auch hier verdrängt das Gezierte oft das Natürliche, überladene Schilderungen mit zerstreuender Wirkung überwuchern arabeskenhaft den eigentlichen poetischen Kern; aber das echte Dichtergemüt, aus welchem all diese Poesie herausgeboren ist, verleugnet sich nicht. Sehr schön und sinnreich ist unter den Erzählungen die Ballade: „Los,“ welche eine Anekdote mit sinnbildlicher Prägnanz behandelt und einen Pendant bildet zu dem Gedicht: „Das rote Lied,“ vielleicht der Perle unter Becks Gedichten, was die tiefelegische Klangfärbung betrifft.

An diese österreichischen Dichter des Fortschrittes mit ihrem vorherrschenden prophetischen oder elegischen Grundcharakter reihten sich, nachdem inzwischen die politische Poesie in ihrer direktesten Gestalt aufgetreten war, zwei talentvolle böhmische Poeten, welchen die historischen Traditionen ihres Landes, an die sie anknüpften, ein eigentümliches Kolorit verliehen. Böhmens Geschichte ist so reich an großen, bedeutenden Ereignissen; die Religionskriege, die es verheerten, haben einen wilden, leidenschaftlichen Charakter und geben der poetischen Anschauung ganz konkrete Bilder. So konnten diese jüngeren Poeten ihre Freiheitsbegeisterung an böhmische Helden anlehnen und die alten Parteizeichen in moderner Symbolik verwerten, so wenig in neuester Zeit das fanatische Czechentum auf die Sympathien der Deutschen rechnen darf. Alfred Meißner aus Teplitz (geb. 1822) und Moritz Hartmann aus dem Dorfe Duschek (1821—1872 sind die modernen poetischen Dioskuren des Böhmerlandes, die sich gleichzeitig in der Litteratur einen Namen erwarben. „Kelch und Schwert“ ist das gemeinsame Motto ihrer Poesie, das sie beide in modernem Sinne auslegen. Beide haben ein liebenswürdiges Talent mit der Tendenz nach künstlerischer Abrundung, die in ihren ersten Dichtungen indes noch vermißt wurde; beide erheben sich an einzelnen Stellen zu hinreißender Kraft, während sie auch wieder in Gemeinplätze verfallen, die bei Meißner mehr der Rhetorik, bei Hartmann mehr der trivialen Darstellung ange=

hören. Meißner hat mehr Schwung, Hartmann mehr Plastik; bei Meißner herrscht Würde vor, bei Hartmann Grazie; Meißner ist mehr glänzend und gedankenvoll, Hartmann anspruchsloser und empfindungsreicher; Meißner ist dramatischer, Hartmann epischer: ein Unterschied, der sich schon in den ersten lyrischen Anläufen beider Dichter offenbarte, und der später, als sie mit Eifer daran gingen, größere Kunstwerke zu schaffen, aufs deutlichste hervortritt.

Alfred Meißner lehnt sich in seinen „Gedichten" (1845, 10. Aufl. 1867, Prachtausgabe 1880) an Lord Byron und George Sand an, die er in dithyrambischer Breite feiert. In seiner Melancholie mit den Satzungen der Gesellschaft zerfallen, sucht er düstere Naturszenen auf, die Gebirgswüste, die Heide, „die Urstille der Welt," und tröstet sich unter den toten Riesenleibern wüster Felskolosse durch die resignierende Einsicht, daß die Natur so wenig, wie die Menschheit, ein Mitgefühl und Verständnis für tiefe Leiden habe. In der Schilderung dieser Natureinsamkeit, deren Kolorit mit der Stimmung der Seele vollkommen übereinstimmt, offenbart Meißner die ganze Kraft und düstere Pracht seiner Begabung. Auf den Alpen erhebt sich sein Gemüt zur Andacht, zu feierlichem Gelübde, für das Wohl der Menschheit zu kämpfen:

„O Himmelsnähe, freier Winde Wehen,
Stimmen der Wasser in der Einsamkeit,
Säuseln der Tannen auf den fels'gen Höhen,
Du schwellst die Brust und machst sie fromm und weit,
Und durch die stille Seele des Poeten
Geht, lange nicht gekannt, ein heimlich Beten."

Wie Meißner, von der Magie echt dichterischer Anschauung getragen, auch über einen seltenen Zauber der Form gebietet, das zeigen seine Schilderungen „Venezias":

„Wenn auf den bleichen Höhen
Der fernen' Euganeen
Des Südens Abendsonne
Ihr Gold vergossen hat,
Dann jubelt, wie ein tolles,
Phantastisch wundervolles
Gedicht, in Rausch und Wonne,
Die alte braune Stadt.

Auf allen Kuppeln brennt es
Wie Glut des Orientes,
Es wachen in den Fresken
Die alten Heil'gen auf;

Im wundersamen Scheine
Beleben sich die Steine
Mit allen Arabesken
Bis zu dem höchsten Knauf. —

O Schmerz! das kann nicht dauern,
Die Abendwinde schauern,
Der Mond sieht blaß und bläßer
In's wirre Bild hinein.
Es gähnen die Portale
Am nächtigen Kanale,
In's schweigende Gewässer
Fällt langsam Stein um Stein."

Meißners Melancholie erinnert, besonders in den einfach hingehauchten lyrischen Gedichten, an Lenau; aber sie geht nicht aus innerem krankhaftem Schwanken hervor; sie steigert sich nicht zu dämonischer Selbstqual; das erstrebte Ideal steht klar vor seiner Seele; nur der Schmerz, es nicht verwirklicht zu sehen, beseelt die Elegien dieses Poeten. Die Färbung, die er seinem Ideal giebt, erinnert an den neufranzösischen Sozialismus, dessen Stichwörter sich bei Meißner wiederfinden. Der Dichter hielt sich selbst, angezogen von den Bewegungen des französischen Geistes, zweimal, 1847 und 1849 in Paris auf und hat die Dokumente seines letzten Aufenthaltes in den glänzend geschriebenen „Revolutionären Studien aus Paris" (2 Bde., 1849) niedergelegt, in denen ihm indes sein dichterischer Prophetengeist, die irrige deutsche Auffassung des französischen Wesens, zu mancherlei Illusionen über die Gegenwart und Zukunft Frankreichs hinriß. Doch die Hinneigung zu den Theorien sozialer Reform und selbst sozialer Revolution giebt seinen „Gedichten" Schwung und Eloquenz, während das eigentliche politische Pathos ihnen fern liegt. Er besingt „die Frauen," „die Armen"; er liebt es, selbst mit der Prostitution zu kokettieren, einer Gefallenen eine Elegie zu singen, deren Text sich nicht ganz für eine Predigt in einem Magdalenenstifte eignen dürfte. Meißners größere Dichtung: „Zizka" (1846, 16. Aufl. 1867) erinnert durch die Apotheose des Ketzertumes und die lockere Verknüpfung der einzelnen Gedichte aus Lenaus „Albigenser," denen sie auch vollkommen ebenbürtig ist, was die düstere Glut der Schilderung und den durch alle Kämpfe hindurchtönenden Rhythmus des Gedankens betrifft. Nur ist Meißners Pathos noch schwunghafter, melodischer, getragener, und seiner klaren Weltanschauung fehlt jenes dämonische Element, welches bei Lenau so unheimlich, aber gewaltig wirkt. Wohl hat auch unser Dichter das Bewußtsein, daß die Geschichte nur ein großer Cyklus von Tragödien ist:

„So lang' des Zeitenwebstuhls Arme weben,
So lang' die Menschheit lebt von Pol zu Pol,
Bleibt Trauerspiel das große Völkerleben,
Und ach, ein Schwert sein ewiges Symbol!"

aber er glaubt doch an ein Pfingstfest der Erde, an welchem Wahn und Irrsinn wie ein Traum entfliehn. „Zizka" gehört ganz in das Gebiet der lyrischen Epik und läßt, bei aller Pracht farbenreicher Schilderung, glühender Volks- und Schlachtbilder, ergreifender Balladen und reizender Idyllen, doch die epische Plastik und Ruhe vollkommen vermissen. Mit der Schattenhaftigkeit Ossians steigen die Helden aus dem Schlachtgewühle empor, ohne es zu einer bestimmten Individualität zu bringen. Auch in der Schilderung des Haupthelden wiegt das Innerliche, die Reflexion und ein dramatischer Tik vor, welcher in Alfred Meißner lebendig ist und ihn später antrieb, seine produktive Thätigkeit, wie wir bei Besprechung des modernen Dramas sehen werden, der Bühne zuzuwenden. Auch als Romanschriftsteller werden wir ihn wiederfinden. Daß Meißner Talent zu satirischen Arabesken hat, bewies er in seinem „Sohn des Atta Troll" (1850), obgleich er sich in diesem Gedichte fast sklavisch an das Vorbild Heines anlehnte. Eine köstliche Perle episch-lyrischer Dichtung, in welcher der Konflikt zweier Weltanschauungen mit Plastik und Prägnanz dargestellt ist, hat Meißner aus seiner Idylle in Bregenz heraus, wo er seit längerer Zeit wohnt, veröffentlicht: „Werniherus" (1872).

Moritz Hartmann zeigt sich in „Kelch und Schwert" (1845) und in den „Neueren Gedichten" (1847) als einen Lyriker von Tiefe der Empfindung, Grazie der freilich ungleichen Form, als einen Freiheitssänger von national-böhmischer Färbung, der mit Begeisterung und Wehmut an die geschichtlichen Traditionen der Heimat anknüpft. Minder schwunghaft, als Meißner, besitzt er doch die Gabe, mit wenigen Zügen ein klares Gemälde hinzuzaubern, und verrät größere Anschaulichkeit und Ruhe in der Ausführung. Der Sinn für künstlerische Einfachheit des Ausdruckes ist bei ihm so lebendig entwickelt, daß er von allen österreichischen Lyrikern am wenigsten dem Pomp der überladenen Diktion huldigt, eine Mäßigung, die freilich durch seine nicht allzu reiche Phantasie unterstützt wird. Hartmanns Begabung hat künstlerischen Takt und wahrt die Reinheit der Form; aber es fehlt ihr die originelle Kraft und Magie eines scharf ausgeprägten Genies. Liebenswürdigkeit ohne Tiefe, Gefühl ohne Leidenschaft, Reflexion ohne Pathos, Wärme ohne Feuer, aber ein auch im Leben bewahrtes Gleichmaß des Charakters zeichnet die Hartmannschen Dichtungen aus. Ernst des Gemütes und Solidität der Gesinnung geben ihnen eine ge-

mäßigte und behagliche Temperatur. Nur einmal, in der „Reimchronik des Pfaffen Maurizius“ (1849), ließ Hartmann einer oft geifernden Satire die Zügel schießen. Oesterreichischer Flüchtling, Mitglied des Frankfurter Parlamentes und seiner äußersten Linken, Verbannter in Frankreich und Kölnischer-Zeitungs-Reisender im Orient, hat der Dichter ein bewegtes Leben geführt und war in der Zeit der höchsten politischen Aufregung ein bereitwilliger Pamphletist seiner Partei. Witz und Sarkasmus lassen sich seinen im naiven Chronikenstil gehaltenen satirischen Fresken aus der Paulskirche nicht absprechen; aber es lief doch viel Flaches und Triviales mit unter, und die Beurteilung der politischen Charaktere ist durch einseitige Parteiverbitterung gefärbt. Dingelstedt ließ später seine Witzraketen von der entgegengesetzten Seite spielen; ebenso Wilhelm Jordan im „Demiurgos“; Prutz illustrierte satirisch beide Seiten der Paulskirche, Robert Heller und Heinrich Laube bruftbilderten aus dem Zentrum — so stellte sich in der Litteratur das Gleichgewicht wieder her, und eine Einseitigkeit wurde durch die andere korrigiert. Die kecke, frisch aus der Zeit heraus gedichtete Reimchronik Hartmanns wird indes sowohl als Dokument damaliger Stimmungen und Tendenzen als auch als Silhouetten-Sammlung der damaligen politischen Berühmtheiten, wenn gleich manche Silhouette an die Karikatur grenzt, für spätere Zeiten von größerem Interesse sein, als die satirischen Randglossen der anderen Autoren, die weniger aus der unmittelbaren Inspiration des Augenblickes hervorgegangen sind.

Nach diesen satirischen Attentaten auf der politischen Tribüne, zog sich Hartmann in die Idylle zurück und veröffentlichte sein idyllisches Epos: „Adam und Eva“ (1851), das an „Herrmann und Dorothea“ und „Paul und Virginie“ erinnert, viele lieblichen Stellen und anmutige Schilderungen enthält, aber doch wieder den Beweis liefert, daß der antike Hexameter für die moderne Dichtung ein ungeeigneter Träger ist. Wenn man auch das Streben nach künstlerischer Totalität in dieser Dichtung anerkennen muß, so macht sie doch vorwiegend den Eindruck einer Nachbildung ohne frischen, eigenen Trieb, ohne die echte, kernige Plastik, ohne das ungetrübte, idyllische Behagen, um so mehr, als der Dichter selbst in der „Einleitung“ den Uebergang der politischen Lyrik zur friedlichen Idylle in einer äußerlichen Weise als ein Bedürfnis der Zeit motiviert. In den „Schatten“ (1851), poetischen Erzählungen und einigen „stillen Liedern“ zeigt sich ein liebenswürdiges, beschreibendes Talent, das aber bei aller Klarheit und Anschaulichkeit ohne höheren Schwung ist. Die würdige und einfache Diktion leidet an einzelnen Härten und Unebenheiten. Die gelungensten Schilderungen enthält das erste Gedicht: „Sackville,“

während die Vision „Kalotas" oder der Bund der Gleichen, bei anmutiger träumerischer Beleuchtung, den Grundgedanken zu sehr verklingen läßt. Die Liebeslyrik in den „Schatten" spricht die Sprache unmittelbarer Empfindung, des eigenen, tiefgefühlten Erlebnisses, schwärmerischer Treue und edler Resignation.

Die Sammlung: „Zeitlosen" (1859) schließt schon durch ihren Titel jede unmittelbare Beziehung auf die Gegenwart aus. Doch fehlt diesen „Zeitlosen" auch die Aehnlichkeit mit jener auf den Herbststoppeln blühenden Blume, der sie ihren Namen verdanken, und die mit kahlem Stengel, ohne alle Blätterpracht, einsam giftig und mit herausfordernden Farben prunkt. Diese Gedichte haben nichts Dämonisches, von Welt und Zeit Vergiftetes; auch blühn sie nicht auf den abgeernteten Stoppeln des Gedankens und der Empfindung, wenn uns auch hin und wieder der Duft dieser Melancholie entgegenweht — sie bilden eine sinnig geordnete „Herbstblumine" und verkünden das Streben nach plastischer Klarheit und künstlerischer Zucht des Gedankens und der Empfindung. Außer einigen treffenden Natur- und Strandbildern und Erzählungen in spanischem Romanzenton, wie der „Camao," ragen besonders die „Symphonien" hervor, in denen der Dichter in freieren Rhythmen und mit größerer Kühnheit des Ausdruckes eine moderne Odenform anbahnt, nach welcher die gedankenvollere Lyrik in den verschiedensten Anläufen hindrängt.

Wie sich die Hartmannsche Muse durch ihre lyrische und künstlerische Keuschheit auszeichnet, so atmen alle seine anderen Schriften, sein auf böhmischem Lokalgrunde mit epischem Behagen ausgeführter Roman: „Krieg um den Wald" (1850), sein anziehendes „Tagebuch aus der Provence und Languedoc" (2 Bde., 1852), seine „Erzählungen eines Unsteten" (2 Bde., 1858), in deren Vorerzählung die interessanten Fahrten und Abenteuer des Verfassers in Ost und West, im Zellengefängnis von Mazas, wie in der Walachei mitgeteilt werden, seine „Novellen" (3 Bde., 1863), „Nach der Natur" (1866), seine historischen Erzählungen: „Der Gefangene von Chillon" (1863) und „Die letzten Tage eines Königs" (1866) und der Sensationsroman: „Die Diamanten der Baronin" (2 Bde., 1868), maßvolle Grazie der Darstellung und zeugen durch die Ruhe und Sicherheit der Beschreibung, durch die liebevolle Hingabe an das Objekt, durch die Bewährung sorgsamer Beobachtungsgabe und eines für das geistig Bedeutende aufgeschlossenen Sinnes von dem vorzugsweise epischen Talente des Dichters.

Hartmann hatte sich, nach langen Irrfahrten, 1860 in Genf niedergelassen, zog 1862 nach Stuttgart, und von hier 1868 nach Wien, wo

er Redakteur des Feuilletons der „Neuen Freien Presse," indes alsbald schwer erkrankt, der Zeitung nicht seine volle Thätigkeit zuwenden konnte. In einem „Kaiserlied" stellte er sich, wie Herwegh, dem neuen deutschen Kaisertum und der ganzen nationalen Bewegung feindlich gegenüber, während Meißner sich derselben anschloß. Hartmann ist über den Standpunkt der politischen Flüchtlinge von 1848 nie herausgekommen. Nach seinem allzu frühen Tode 1872 gab die Cottasche Verlagsbuchhandlung eine Gesamtausgabe seiner Werke in zehn Bänden heraus.

In einem größeren Epos versuchte sich ein anderer böhmischer Dichter, der auf gänzlich neutralem Boden steht, aber, ohne den modernen Gedankenschwung und tieferen, geistigen Inhalt, den Bildern der böhmischen Geschichte, keinen allgemein fesselnden Kern, keine deutsche Bedeutung zu geben wußte: Karl Egon Ebert aus Prag (geb. 1801) in seinem böhmisch-nationalen Heldengedichte: „Wlasta" (1829). Auch in seinen „Dichtungen" (2 Bde., 1824) behandelt Ebert vorzüglich lyrisch-epische Stoffe, Balladen und Romanzen der Heimat. Wo ein allgemein menschliches Interesse den lokalen Stoff adelt, da erhebt sich auch Eberts stets geschmackvolle Form zu einem höheren Schwunge; aber im ganzen hält die Erdschwere des Stoffes sein Talent darnieder. In den „frommen Gedanken eines weltlichen Mannes" (1859) finden sich mehr Früchte als Blüten, Früchte mit einer nicht farbenprächtigen, aber doch gefällig angehauchten Schale. Am meisten gelungen sind einzelne soziale Lebensbilder, deren Richtung gegen hohlen gesellschaftlichen Flitter geht und für die innere Vertiefung des Gemütes kämpft.*) Frischer, lebendiger ist der Böhme Uffo Horn in seinen „Gedichten" (1847), in denen auch die epische Gestaltung vorwiegt. Uffo Horn ist eine thatkräftige Natur, deren unmittelbare Erregungen sich rasch zu energischer Lyrik kondensieren; doch diese leichte Erregbarkeit seines Talentes, das sich auch im Drama und in der Novelle nicht ohne Glück versucht, hemmt bei ihm die Ruhe künstlerischer Gestaltung. Daß Uffo Horn in Schleswig-Holstein tapfer mitgefochten, giebt seinem Büchlein: „Von Idstedt bis zu Ende" (1850) doppeltes Interesse. Aus Böhmen stammt auch der österreichische Soldat Josef Emanuel Hilscher (1806—1837), der als Fourier in Mailand starb, ohne es bis zum Offizier bringen zu können, während er in der Mitte seiner meist ungebildeten Kameraden in Gedichten von Byronschem Schwung seine Klagen über die Ungerechtigkeit des Schicksals aussprach.

*) Egon Eberts „Gesammelte Werke" erschienen in 7 Bänden 1877; sie enthalten auch vier Dramen, von denen „der Frauen Liebe und Haß" (1861) und „Brunoy" (1862) die bedeutendsten sind.

Seine „Originale und Uebersetzungen" gab L. August Frankl (1840) heraus. Erregbar, flüchtig, in unbestimmtem Drange nach Ideen und Stoffen haschend, ist Hermann Rollet, der in Liederkränzen, Frühlingsboten aus Oesterreich, Wanderbüchern, in Incest-Dramen die heitere Lyrik politischer Tirailleurs mit den kecken Griffen „der Dramatiker des Problems" vereinigt und in trüber, geistiger Gährung die angeborne Frische seiner Begabung unterdrückt.

Auch die österreichischen Bergländer stellen ein beachtenswertes Kontingent zur Lyrik des Kaiserreichs. In Steiermark singt K. G. Ritter von Leitner („Gedichte," 1825, „Herbstblumen, neue Gedichte," 1870) in schlicht einfacher, kernhafter Sangesweise; allerdings fehlt es in seinen „Gedichten" an melodischem und einschmeichelndem Reiz; sie haben etwas Hartes auch in der Form, was den ästhetischen Genuß trübt. Melodischer sind die Harfen der Tyroler Sänger gestimmt. Hermann von Gilm (1812—1864) aus Innsbruck, Beamter in Tyrol, in Wien und Linz, ließ in Zeitungen und Zeitschriften zahlreiche Gedichte erscheinen, die nach seinem Tode gesammelt wurden (2 Bde., 1864—65). Es weht durch dieselben die frische Tyroler Bergluft; eine große Zahl von ihnen sind Kampf- und Fehdelieder, gegen die Jesuiten und ihre ultramontanen Umtriebe gerichtet. Die Form der zarteren Lieder ist oft schlicht und innig, oft bilder-funkelnd im Grünschen Stil. Da erscheint Gilm selbst als jener Dichter, den er unter den Schwarzmänteln in Tyrol vermißt:

> „Doch einem Dichter bist du nicht begegnet,
> Dem Wildbach gleich in Stürzen und im Tosen,
> Der Ketten bricht und Diamanten regnet
> Als Brautgeschmeid für seine jungen Rosen."

Noch anregender und vielseitiger erscheint Adolf Pichler aus dem Unterinnthal (geb. 1819), ein eifriger Kämpfer für die Geistesfreiheit in den Tyroler Bergen, im Jahre 1848 für das freie Oesterreich begeistert, aber auch rüstig in der Abwehr der italienischen Angriffe, ein Kämpfer bei Ponte Tedesco und Caffaro, mit deutscher Gesinnung bereit, sich auch an den Schleswig-Holsteinschen Kämpfen zu beteiligen, doch der zu spät Kommende mußte unverrichteter Sache wieder zurückkehren. Adolf Pichler ist ein eifriger Naturforscher, der die Alpen seiner Heimat vielfach durchpilgert und beschrieben hat. Lebendiger Natursinn spiegelt sich auch in seinen „Gedichten" (1853) und in den gedankenreichen „Hymnen" (1855), deren freie Rhythmik nur durch den Gegensatz von Strophe, Antistrophe und Epistrophe geregelt wird. In diesen Hymnen herrscht oft eine echte Intuition, welche das Natur und Gedankenbild mit großen

Zügen hinstellt. Auch Elegien und Epigramme gab Pichler heraus unter dem Titel: „In Lieb und Haß“ (1869), in denen Sinnverse, Lyrik in Distichen, voll warmen Naturgefühls und in meistens ansprechender Form, poetische Gemmen, die eine Situation scharf ausprägen, mit schlimmen Xenien wechseln, deren giftiger Stachel gegen einzelne Dichter und Kritiker gerichtet ist.

In den politischen Bewegungen der Jahre 1848 und 1849 schien dem lyrischen „jungen Oesterreich“ der Atem auszugehen; die düsteren Blut- und Gräuelszenen der Revolution und die Strenge des Habsburgischen Absolutismus verscheuchten die lyrischen Dichterträume, und das Ideal der Humanität, das der milde Grün und der düstere Lenau gefeiert hatten, schien im wilden Kampfe der Parteien und der Interessen begraben. Die schreckhafte Nähe gewaltiger Ereignisse mußte eine Poesie lähmen, die sich nur in den Dämmerungen und Ahnungen des Gemütes wohl gefühlt. Die veränderte Weltlage Oesterreichs in dem sechsten Jahrzehnt, seine Fechterpositur Rußland gegenüber, die Verteidigung deutscher Interessen riefen indes eine neue österreichische, deutsch-patriotische Poesie hervor, welche in dem berühmten Trauerspiele: „der Fechter von Ravenna“ ihren durchgreifendsten Ausdruck gefunden und in der Gestalt der mütterlichen Thusnelda, welche ihren Sohn Thumelikus vergebens zum Kampfe für das deutsche Vaterland aufruft, den Kaiserstaat personifiziert. Diese neue Situation, in welche Oesterreich durch die politischen Verhältnisse gedrängt wurde, schien zu einer idealen Auffassung so geeignet, daß ein patriotischer Dichter, wie W. Constant, in seinen „Gemmen“ (1855), poetischen, blumenreichen Erzählungen, epischen Variationen über beliebige Stoffe mit vielen durchschimmernden Adern des Talentes, Oesterreich mit dem alten Hellas zu vergleichen wagte und sich in einer ausführlichen Schilderung der Perserkriege in ottave rime nur erging, um diese patriotische Nutzanwendung daran zu knüpfen. W. Constant hatte schon vor den „Gemmen“ mehrere Werke erscheinen lassen, die ihm einen Platz auf dem österreichischen Parnasse sichern. Sein Romanzenkranz: „Von einer verschollenen Königsstadt“ (1838), besingt Krakaus historische Erinnerungen und durchwirkt den historischen Hintergrund mit modernen, oft geistreichen Reflexionen und lebendigen Genrebildern. Hier, wie in den „Parallelen“ (1839), in denen der Dichter die österreichischen Zustände und Bestrebungen mit liberalen Tendenzen zu verbrämen sucht, ist die Form bilderreich, wenn auch nicht immer klar und rein. In den erzählenden Gedichten „Cameen“ (1856) ist viel Bedeutendes und ansprechend Erzähltes; besonders verdient „die Brautschau des Gyges“ als lebendige Erzählung hervorgehoben

zu werden. Die „Cyklamen“ (1873) zeigen eine sinnige Vertiefung in Natur- und Menschenleben. Der Dichter Constant (Pseudonym für Wurzbach von Tannenberg) ist zugleich einer der einflußreichsten Vertreter des deutschen Geistes in Oesterreich, bestrebt, auch in amtlicher Wirksamkeit seine idealen Richtungen dort einzubürgern. Die Herausgabe des glänzenden „Schillerbuches“ beweist dies ebenso, wie seine ministeriell statistischen Werke und sein Pantheon österreichischer Helden und Schriftsteller, das mit seltenem Fleiß gearbeitete „Biographische Lexikon des österreichischen Kaisertums,“ (41 Bde.), für das Bestreben sprechen, auch für die österreichische Gesamtmonarchie einen geistigen Einheitspunkt zu finden.

Der philosophische Zug der österreichischen Lyrik, der sich in der Skepsis Lenaus ausprägte, fand in dem letzten Jahrzehnt einen neuen glänzenden Vertreter in einem Dichter, der seine Laufbahn mit poetischen Gedanken-Symphonien eröffnete und mit hymnenartigem Schwung eine kunstvollere Architektonik dichterischer Formen erfüllte. Robert Hamerling aus Kirchberg am Walde in Niederösterreich (geb. 1832), lange Zeit Lehrer in Triest, dann als österreichischer Staatspensionär in Gratz lebend, ist ein Poet von einem seltenen Reichtum üppiger Phantasie und von einer Größe der ursprünglichen Intuition, wie wir sie bei den übrigen Dichtern seines Landes nicht finden. Seine ersten poetischen Gedankenkartons gemahnten fremdartig; es fehlte ihren schwunghaften Linien zum Teil die klare Bedeutung; doch der edle Hellenismus voll freudiger Begeisterung für die Schönheit, der aus seiner „Venus im Exil“ (1858, 4. Aufl. 1873), der warme deutsche Patriotismus, der aus „Ein Schwanenlied der Romantik“ (1862, 4. Aufl. 1873) und der Kanzone: „Ein Germanenzug“ (1864) sprach,*) mußten für einen Dichter interessieren, der formgewaltig und geistesmächtig über die Grenzen hinausgriff, welche der Dämmerungsflug der österreichischen Lyrik bisher gestreift hatte. Hamerling bewegte sich nicht in den leichteren Rhythmen und Strophenformen Grüns und Lenaus; er wandte gleichsam den dichterischen Kontrapunkt an in kühnerer Bewegung und Gegenbewegung der Gedanken und Strophen. Voll einher flutete diese Dichtweise; majestätisch und doch ungezwungen, dithyrambisch und doch nicht zerflossen erklang „Das Schwanenlied der Romantik“:

„Ist dieser Zeiten Zwielicht Morgendämmerung
Mit einem neuen Tage schwanger, der herrlich und jung
Ueber den harrenden Völkern beginne den stolzen Lauf:
Er gehe dir, o Heimat, er gehe dir am ersten auf!

*) „Gesammelte kleinere Dichtungen,“ (3. Aufl. 1877).

Und kommt er als Bote des Dunkels und bricht die Nacht herein:
Auf deinen Bergen säume des letzten Tages Schein;
Die letzte aller Blumen, sie blühe auf deinem Ried,
In deinen Hainen flöte die Nachtigall ihr letztes Lied.

Die Perle des himmlischen Segens, die irdische Blüten netzt,
Von deinen Blüten, o Deutschland, wegtrockne sie zuletzt!
Zuletzt dir schwinde der Zeiten verglimmendes Abendrot,
Du bist das Herz Europas, so lähme dich zuletzt der Tod!"

In der Gedichtsammlung „Sinnen und Minnen" (6 Aufl. 1877) befinden sich zahlreiche andere Gedichte aus des Sängers Jugendzeit, unter denen die Oden in freien rhythmischen Ergüssen überwiegen. Es sind Jean Paulsche Streckverse, nur nach einem rhythmischen Taktgefühl gemodelt, das aber doch hin und wieder den Dichter und den Hörer im Stich läßt. Wir ziehen diese Formlosigkeit zwar noch der verzwickten Metrik vieler Klopstockschen und Platenschen Oden vor, die mit ihren zermalmenden Molossen und unmöglichen Pyrrhichien die Zunge zerbrechen, möchten sie aber keineswegs als Muster empfehlen. Der Inhalt der Oden entspricht dagegen ganz den Anforderungen, die man an diese Dichtgattung stellen darf. Kühne Bilder mit einzelnen, aber gewaltigen Zügen hingezaubert, kühne Gedankenverbindungen, welche über einzelne ausgelassene Mittelglieder hinweg die Phantasie im Vollgefühl ihrer Freiheit von einer Höhe zur andern führen, sind allen diesen Oden eigen. Was sie aber besonders als eine Eigentümlichkeit des Dichters charakterisiert, ist ein symphonischer Schmelz, eine gewisse Weichheit und Ueppigkeit der Farbengebung, welche indes das Bedeutende und Grandiose nirgends herabstimmt. Oft ist indes der Gegenstand dieser Gedichte kein großer; der Dichter besingt den Genzian, den geblendeten Vogel; aber er borgt auch dem kleinsten Objekt Schwingen, die es in die Sphäre der höchsten Gedankenrichtung tragen. Einzelne Dithyramben in gereimten Strophen, wie das Gedicht: „In sternloser Nacht," gehören zu den schönsten der Sammlung. Die leichteren Lieder sind nicht innig, schlicht, sangbar; sie sind ebenfalls gedankenreich; die Liebeslieder atmen eine leidenschaftliche Glut. Hamerlings Muse ist teils auf das Große und Schwunghafte hingewiesen, teils im Ueppigen und Verführerischen heimisch; die Glut der Phantasie überwiegt bei ihm die Innigkeit der Empfindung. Hin und wieder zeigt sich in den Gedichten eine gewisse Ueberschwenglichkeit, welche der sichern Plastik entbehrt und die Bilder in ein traumhaft visionäres Licht rückt oder eine Manieriertheit des Stils, ein Uebergehen der Sprachkunst in die Sprachkünstelei, deren aufgebauschte Formen nicht immer den Gedanken decken; doch bewährt Hamerling auch als Lyriker wahrhafte Inspiration und eine

seltene und originelle Beherrschung des künstlerischen Ausdrucks. Einen weitreichenden Ruf errang er indes erst durch seine epischen Dichtungen, auf welche wir später zurückkommen werden.

Den großen Styl der Dichtung, bisweilen allzu pomphaft, sodaß der Aufwand der Form und die geistige Bedeutung sich nicht immer decken und daß uns oft nur die Absicht, gleichsam die versteinerte Geste des Grandiosen entgegentritt, vertritt auch Karl Ziegler aus Oberösterreich, geb. 1812, in seinen Gedichten, „Vom Kothurn der Lyrik" (1869), ein Dichter, der sich in seinen früheren, unter dem Namen Carlopago herausgegebenen Gedichtsammlungen (1843 und 1856) einer fast aus dem Stil der österreichischen Lyrik herausfallenden Einfachheit befliß, hier aber in Hymnen, Dithyramben, Phantasien, Rhapsodien und Elegien schwelgt, in neuen Wort- und Strophenbildungen, in denen er eine oft antikisierende, oft frei ergossene Rhythmik mit den Reimen verbindet. Die zum Teil neuen Wortzusammensetzungen, für die Ode vollkommen gerechtfertigt, geben der Sprache Gedrungenheit und echten Kothurngang, sind aber auch oft nebulos und machen dann, wo ihr Auftreten nicht durch ihre geistige Prägnanz gerechtfertigt ist, die Dichtung zu einem „großblumigen Kattun." Auch die rhythmischen Neuerungen sind nicht immer glücklich. Oft ist der choriambische Versanprall zu heftig, die aufeinanderstoßenden Längen zu gewaltsam. Die unermeßlich langen Schlußzeilen einzelner Strophen, die man wie Makkaroni herunternudeln muß, fallen aus jeder Melodie heraus. Doch die einzelnen Nieten lassen sich wohl vergessen über den Treffern in neuer Formenbildung. Der Inhalt der Oden, die an manchen kühnen Gedankenverbindungen ohne Gewaltsamkeit reich sind, den Frühling, die Erinnerungen der Kindheit, der Jugend und der Liebe feiern, ohne ins Liederartige oder Triviale zu verfallen, zeigt zwar nicht einen bedeutenden oder originellen Dichtergenius, aber er trägt das Gepräge eines edlen, nach dem Großen und Schönen strebenden Geistes. Einzelne Gedichte, wie der „Opfergesang," zeigen eine hinreißende Dithyrambik, andere von minder schwierigen Formen, wie die „Längstverstorbenen," „Himmel und Erde" sind von durchsichtiger Schönheit.

Neben dieser höheren Lyrik ging zu allen Zeiten eine volkstümliche österreichische Lyrik einher, die harmlose Lyrik der Massen. Sie hatte, meistens unberührt von den Zeitereignissen, in stillen Kreisen seit Dezennien fortgewuchert, eine Poesie des Gemütes, des Lebensgenusses, des selbstzufriedenen Humors, der bunten Unterhaltung. Auf dieser breiten Lebensbasis steht als Repräsentant österreichischer Volkstümlichkeit Ignaz Friedrich Castelli in Wien (1781—1862), ein jovialer Poet, massenhaft in seiner

Produktion, unerschöpflich in kleinen, launigen Schnitzarbeiten, ein Kuriositätenfreund im Leben und in der Poesie, ein Sammler von Schauspielen, Theaterzetteln, Tabaksdosen, ein Dichter von Charaden, Logogryphen, Anagrammen, Anekdoten, Sprüchwörtern, burlesken Skizzen, Possen, Gelegenheitsgedichten, Redakteur von Journalen, Herausgeber von Taschenbüchern, das geistige Faktotum Altösterreichs. Er hat sechs Bände „Gedichte“ (1805), fünf Bände „poetische Kleinigkeiten“ (1816—1826), achtzehn Bände „dramatische Sträußchen“ (1809), das Taschenbuch „Selam“ (7 Bde., 1814), zwölf Hefte alte und neue Wiener „Bären“ herausgegeben. Behaglichkeit, Redseligkeit, Volkstümlichkeit sind für alle seine Dichtungen charakteristisch. Sie erinnern an die Brunnen bei der Frankfurter Kaiserkrönung, die allem Volke erquicklich sprudelten. Im engen, aber doch unerschöpflichen Kreise des Familienlebens und der öffentlichen Belustigungen giebt es auf die einzelnen Themata tausend Variationen, die ein geschickter Virtuose herausfindet. Wie mannigfach haben Strauß und Lanner den Enthusiasmus der Wiener Tanzlustigen in Bewegung gesetzt; wie viele Walzer und Gallopaden haben sie komponiert! Castelli ist der poetische Strauß und Lanner; er dichtet die Walzer des Gemütes, und freudig gerötet folgt der Wiener dem geistigen Takte seines Maëstro. Ein gesunder, hausbackener Verstand, fern allem Idealen, aber auch allen idealistischen Verirrungen, welche Castelli oft mit Witz geißelt, wie z. B. die Schicksalstragödien im „Schicksalsstrumpf“ (1818), geht bei ihm Hand in Hand mit einer einfachen Empfindung, hinreichend für persönliche und gesellige Beziehungen, und mit jenem harmlosen Witze, der den Getroffenen gleich mit einer Prise und mit einem Händedruck entschädigt.*)

Weniger an der Scholle haftend, freizügig, mit größeren Ansprüchen auf nationale Geltung oder poetische Berechtigung tritt der Redakteur des „Humoristen,“ Moritz Saphir aus Pest (1794—1858), auf, der längere Zeit die pikante Luft Berlins geatmet. Er ist der inkarnierte Wortwitz, das ist seine Bedeutung in der Litteratur. Indem der Wortwitz mit den Worten spielt, spielt er auch mit ihrem Inhalte. Er kann gemütlich sein, bürgerlich, familiär. Es giebt Worte, die sich so rührend drehen und wenden lassen, daß der gute Bürger sich tief ergriffen fühlt; es giebt Worte, die sich larmoyant auswinden lassen, deren Sinn man erst faßt, wenn ihre ganze sentimentale Feuchtigkeit uns entgegentropft. Das versteht Saphir, wo er eine ernste Miene annimmt und die Augen elegisch aufschlägt, wie in vielen

*) Eine Auswahl aus Castellis Schriften erschien in 16 Bänden (1844—47); dritte Auflage 22 Bde., 1861.

seiner ernsten „Gedichte.“ Doch im Grunde ist der Wortwitz spitzig, polemisch, skandalsüchtig, klopffechterisch, herausfordernd — und wie der Witz, so ist sein Autor. Denn er ist unselbständig; es ist die Dialektik des Wortes selbst, die ihn leitet; es ist der eigene Prozeß des in die humoristische Retorte geworfenen Wortes, der so blitzt und sprüht, und dem der Chemiker selbst zusieht. Er ahnt und weiß es selbst nicht, wie sich das Wort unter seinen Händen verwandeln wird; er läßt das Chamäleon schillern und notiert seine Farben. Dabei ist natürlich von eigener Farbe, von Inhalt, von Gesinnung nicht die Rede. Tiefere Ideen werden zum Glücke selten von diesen hin und her spielenden Wortmaschinen zerrieben. Die Satire Saphirs sucht mit Vorliebe altbekannte, triviale Gegenstände: die Aerzte, die Frauen, das Theaterwesen auf und richtet das politische Wetter ganz nach dem Barometer der öffentlichen Zustände ein. Demnach scheint bei ihm die Sonne des politischen Freisinns, oder er braut revolutionären Sturm, oder der Himmel ist ganz bewölkt, und der Autor hüllt sich in feierliches Schweigen. Saphir kann als Lyriker keine sonderliche Bedeutung beanspruchen. Er appelliert wohl hin und wieder in elegischen Klängen mit Glück an die Thränendrüsen; er seufzt in Trochäen und saloppen Heine-Versen; er dichtet eine Ode auf Sankt-Helena; doch alle diese Gedichte haben keine bestimmte Physiognomie. In seinen längeren Dichtungen herrscht eine verwaschene Geschwätzigkeit und flach moralische Sentimentalität, der echte Basenton der Erzählung; die armen müdgehetzten Worte, hinter denen sein spielender Witz auf ernstem Gebiete herjagt, flüchten sich in Mitleid erregender Weise durch die lang gestreckten Verszeilen. Seine heiteren Gedichte enthalten manchen glücklichen Wurf und sind populär geworden, besonders als beliebte Deklamationsübungen, um so mehr, als sie sich nirgends über das Niveau hausbackener Verständlichkeit erheben. Die humoristischen Vorlesungen Saphirs, in denen die Hammerwerke und Sägemühlen seines Wortwitzes am ungestörtesten arbeiten, enthalten viel Geistreiches, Glänzendes, Frappantes und zeugen von einem nicht gering zu schätzenden humoristischen Talent und einer die Sprache beherrschenden und bereichernden Virtuosität. Saphirs Produktivität ist unbegrenzt, denn die Kombinationen des Wortspieles sind so reich, wie die jedes anderen Spieles. Er hat eine „humoristische Damenbibliothek,“ ein „fliegendes Album für Ernst, Scherz, Humor und frohe Laune,“ ein „Konversationslexikon für Geist, Witz und Humor“ geschrieben; er hat „gesammelte Schriften“ (4 Bde., 1832) und „neueste Schriften“ (3 Bde., 1832) herausgegeben und Werke, deren Titel schon für den seltsamen Geschmack spricht, den er vertritt,

z. B. „Dumme Briefe," „Bilder und Chargen," „Cypressen, Litteratur- und Humoral-Briefe" (1834). Das ist eine Probe von der olla potrida des Saphirschen Humors.

Neben diesen Humoristen treten andere Wiener Volkspoeten auf, die ebensowenig um Stoffe verlegen sind, und die allen diesen meistens auf der Landstraße gefundenen Stoffen eine gemütliche Seite abzugewinnen wissen. Zu ihnen gehört vor allen Johann Nepomuk Vogl aus Wien (1802—1866), ein unermüdlicher Balladensänger, der mit der poetischen Leier durch die Straßen wandert und jedem sein Lied singt, dem Soldaten und dem Bergmann, bald altfränkisch, bald modern, die ganze Spezialgeschichte abstaubt und aus den verlorensten Flüssen den Sand wäscht, um einige poetische Goldkörner zu finden. Was im Kaiserreiche, abgesehen von größeren historischen Perspektiven, zu denen sich seine mehr auf die wandernden Tableaus des Jahrmarktes beschränkte Poesie selten versteigt, an mundgerechter Poesie zu finden ist: das hat Vogl gewiß entdeckt und in „Balladen" (1837, 1846), in „Klängen und Bildern aus Ungarn" (1849), im „fahrenden Sänger" (1839) und anderen Sammlungen ausgeschlemmt. Er wandert mit seiner Leier durchs Lager und singt sein Lied bei den Gewehrpyramiden („Soldatenlieder" 1849); er steigt ins Bergwerk hinab und läßt im dunklen Schachte seine Stimme ertönen („Aus der Teufe" 1849). In Krieg und Frieden, über und unter der Erde, bald epischer Poet, bald tändelnder, sentimentaler Liedersänger („neuer Liederfrühling" 1841), bald patriotischer Barde („deutsche Lieder" 1845), dem nur der Feind und die Befreiungskriege zu einem Arndt und Körner fehlen, hat Vogl fast jede Leipziger Messe mit einem Bändlein besucht, ein heiterer, lyrischer Papageno mit einem Vogelkäfige, in dem recht munter durcheinander gezwitschert wird. Den Ton der Innigkeit, der Gefühlswärme trifft Vogls unzweifelhafte Begabung; auch in den „Balladen" finden sich glückliche Schilderungen und ansprechende Weisen; aber das geistige Terrain seiner Poesie ist so tief gelegen, daß die Bergluft des idealen Gedankens nie befreiend darüber hinstreicht. Eine Stufe höher, als Vogl, steht Johann Gabriel Seidl aus Wien (geb. 1804, der Dichter der österreichischen Volkshymne: „Gott erhalte Franz den Kaiser", ein Poet von warmer und inniger Empfindung, korrekter, als Vogl, in der Form, aber auch ohne höheren Gedankenschwung. Neben den genialen Freiheitspoeten, Grün und Lenau, und ihrer Gedankenkraft treten diese guten Patrioten und formlosen Gefühlsmenschen mit ihrer in ausgefahrenen Gleisen behaglich einhertrottenden Lyrik sehr in Schatten. Seidl hat auch Gedichte in österreichischer Mundart geschrieben,

eine Begrenzung des Talentes auf einen bestimmten lokalen Kreis, welche bei an und für sich beschränkten Talenten nur zu billigen ist. Denn man könnte sagen, alle diese Lyriker haben in geistiger Beziehung in österreichischer Mundart gedichtet, wenigstens ist ihr Ruhm nicht weit über die schwarzgelben Grenzpfähle hinausgedrungen. Seidls „Dichtungen“ (3 Bde. 1826—1828), „Bifolien“ (1836), „Natur und Herz“ (1853) u. a. geben ein abgeschlossenes, liebenswürdiges Dichterbild, gehen aber im ganzen nicht über die musikalische Empfindung hinaus. Mehr reflektierend, mit sentimentalen Wendungen, ein Poet der edlen Resignation, erscheint A. von Tschabuschnigg, geboren 1809 zu Klagenfurt, juristischer Beamter, 1870 österreichischer Justizminister, in seinen „Gedichten“ (3 Aufl. 1869), während der Ritter H. von Levitschnigg, geboren 1810 zu Wien, wo er 1862 starb, mit größerer Ostentation auftritt und ein geniales Gebahren kokett zur Schau trägt. Da klingt vieles pikant, keck, bedeutend; die Bilder scheinen neu und originell, doch entspricht der Kern selten der glänzenden und barocken Schale. Die gegen soziale Bestrebungen gerichtete Tendenz seines „Märchens“ (1847) kann sich durch die unkorrekte, genial gährende Form nicht zu voller Geltung durcharbeiten. In seinen Gedichten „Westöstlich (1847) herrscht eine prunkende Schilderung, welche dem Dichter den Namen des „österreichischen Freiligrath“ verschaffte, obschon die Ueberladung mit ungeläutertem Pomp mehr an die Schattenseiten als an die Lichtseiten seines glänzenden Vorbildes erinnert.

Die österreichischen Dramatiker, bei denen an und für sich das lyrische Element vorherrschend ist, haben alle neben ihren dramatischen Kriegsdampfern auch kleine lyrische Schaluppen vom Stapel laufen lassen, in denen man allerdings, wie in den hypernaiven „Gedichten“ von Mosenthal (1847), der Seekrankheit ausgesetzt ist. Trockner lyrischer Schiffszwieback findet sich bei Deinhardstein (1844), während Otto Prechtler („Dichtungen“ 1836) etwas kräftiger das Ruder führt, obwohl auch hier viel leeres Geplätscher ermüdet. Auch Friedrich Halm ist als Lyriker bedeutender in seinen Dramen als in seinen Gedichten („Gedichte“ 1850; „Neue Gedichte“ 1867 im 7. Band seiner Werke). Diese sind etwas bunt und physiognomielos, wenngleich sich viel Ansprechendes in stimmungsvoller Beleuchtung findet und Naturbild und Empfindung oft sinnig und anmutsvoll verwebt sind. Einzelne mythologische Hymnen in reimlos pindarischem Stil leiden an der allzu direkten moralischen Nutzanwendung. In den Erzählungen vermißt man Schillers energischen Schwung, obgleich die poetisch reiche Entfaltung an diesen Dichter erinnert.

Auf Ludwig August Frankl, geboren 1810 zu Chrost in Böhmen, seit 1838 Sekretär und Archivar der Israelitengemeinde in Wien, werden wir bei Besprechung der epischen Dichtungen zurückkommen; seine „Ahnenbilder" (1864), sein „Helden- und Liederbuch" (1861) beweisen weniger Innigkeit des Gefühls, als das Talent für lebendige Schilderung, welches den Dichter von Hause aus auf die epische Poesie hinwies. In etwas verdämmernder, elegischer Lyrik von nicht immer korrekter Form tritt Ludwig Foglàr in die Fußstapfen eines Grün und Lenau („Cypressen" 1841, „Strahlen und Schatten" 1846, „Still und Bewegt" 1859), während Johannes Nordmann in seinen „Gedichten" (1847) sehr energische politische Trümpfe ausspielte, in „Zwei Frauen" (1850) das Glück entschwundener Liebe mit üppiger Sinnlichkeit verherrlicht. Als Vertreter einer leichtblütigen und leichtflüssigen Lyrik, die vielfach ins Triviale verfällt, mag hier der sehr produktive Johann Rudolf Hirsch aus Mähren erwähnt werden, der zahlreiche Gedichtsammlungen herausgegeben hat: „Frühlingsalbum" (1837), „Buch der Sonette" (1841), „Soldatenspiegel" (1848), „Reiser und Reisig" (1850), „Lieder ohne Weltschmerz" (1853), „Balladen und Romanzen" (1841 und 1858) u. a. Den meisten Erfolg hatte sein „Irrgarten der Liebe" (1846, 6. Aufl. 1857). Deutsch patriotischen Geist atmen die Sonette des feingebildeten Kritikers Karl von Thaler „Sturmvogel" (1860) und sein Märchen „Germania" in den Dichtungen: „Aus alten Tagen" (1870).

Ueber diesen Lyrikern steht in geistiger Beziehung der geniale Diätetiker der Seele, Freiherr Ernst von Feuchtersleben aus Wien (1806—1849), dessen sämtliche „Werke" (5 Bde., 1851—52) der Dichter Friedrich Hebbel herausgegeben hat. In diesen Dichtungen bewegen wir uns auf der Höhe einer philosophischen Weltbildung, die durch ein feines ästhetisches Gewissen geregelt wird. Hier fällt der Schwerpunkt nicht auf Klänge der Empfindung oder auf bunte Lebensbilder, sondern auf die gedankenvolle Offenbarung einer Weltanschauung, welcher Ruhe und Frieden der Seele das höchste Ziel, und die Harmonie der „Physis" ein wesentliches Mittel ist, die Psyche ungefährdet zu erhalten. Die Epigramme und Sinnsprüche sind die geeignete Form, in der sich dieser an Goethe vielfach anklingende Inhalt offenbaren kann. Die Opposition gegen die teuto-mystisch-romantische Jüngerschar ist ebenso berechtigt, wie die Mahnung an „das Große", welche der österreichischen, an kleinen Stoffen sich abarbeitenden Volkslyrik einen kritischen Grabstein setzt:

„Stets halte dir das Große vor!
Es läßt die Sinnen nimmer sinken;
Ihr Herz erquickt ein Himmelschor,
Und brüderliche Sterne winken:
Gerührt, auf Gräbern, zwischen Trümmern
Sehn wir die ew'gen Sterne schimmern".

Vierter Abschnitt.

Die politische Lyrik.

Georg Herwegh — Robert Prutz — Franz Dingelstedt — Hoffmann von Fallersleben — Ferdinand Freiligrath — Max Waldau Moritz Graf Strachwitz.

Im weitesten Sinne gehören schon die genialen Repräsentanten der österreichischen Poesie zur politischen Lyrik, obgleich das konkrete, politische Element nur in Grüns „Spaziergängen" deutlich hervortritt, während sich in den übrigen Dichtungen aus dem humanistischen Orchester nur hin und wieder ein politischer Posaunenstoß mächtig erhebt. Die politische Lyrik stand im unmittelbaren Gegensatze gegen den Quietismus der orientalischen; aber die schwäbische Dichterschule hatte bereits ihre Weisen angestimmt, und Heines Humor war ihre plänkelnde, tiraillirende Avantgarde. Wie keine geistige oder ästhetische Richtung urplötzlich und zusammenhanglos aus dem Boden wächst, sondern nur das gährende Streben der Vorläufer in klarer und bestimmter Form ausprägt: so hatte auch die politische Lyrik weitverzweigte Zusammenhänge in der modernen Poesie und war nur der geläuterte und selbständige Ausdruck dessen, was in Byron und Platen, in Uhland und Pfizer, in Lenau und Heine vereinzelt hervorblitzte. Das Bewußtsein ihrer Berechtigung gab ihr diese große Bestimmtheit, diese markierte Physiognomie. Zu diesem Bewußtsein aber verhalf ihr ein entscheidendes Zeitereignis, die Thronbesteigung Friedrich Wilhelm IV., Königs von Preußen, dessen anregende Beredsamkeit das schlummernde politische Leben des Volkes weckte. Die politische Lyrik hatte sich auf einen neuen Boden gestellt, auf den Boden der Ueberzeugung, der religiösen Gesinnung, und darin die Erbschaft Börnes angetreten. Weder Heines zerrissene Form noch das ahnungsvolle Irrlichtelieren unbestimmter Phantasien konnte ihr genehm sein; sie brauchte Energie des Ausdruckes,

Ganzheit und Geschlossenheit der Kunstform, Pathos und ernsten, würdigen Mannesschritt statt aller phantastischen und frivolen Seitenpas. Die politische Lyrik parodierte die Romantik nicht mehr; sie betrachtete jede Don-Quixoterie als geistig überwunden und wandte sich in unmittelbarem Anlaufe gegen den Staat und die Gesellschaft, insoweit beide nicht mehr den idealen Ansprüchen genügten. So schloß sie sich an den junghegelschen Radikalismus, an die „deutschen Jahrbücher" an, denen sie viele philosophische Stichwörter entnahm. Sie war von einer Frische, Jugendlichkeit, Begeisterung, welche ihr Auftreten als wesentlich neu erscheinen ließ und in der Litteratur Epoche machen mußte. Man hat viel über die Berechtigung der politischen Lyrik im allgemeinen hin und her gestritten; das Urteil einzelner kritischer Autoritäten hat sich gegen dieselbe erklärt, und die noch zahlreichen Anhänger der Romantik haben ein Anathem auf sie herabgerufen. Doch entschieden zu ihren Gunsten spricht die offenkundige, nicht erzwungene Teilnahme, welche die ganze Nation diesen ernsten Liedern politischer Begeisterung schenkte sowie das unzweifelhafte Talent ihrer Dichter. Denn wo sich produktive Kraft und freudiges Empfängnis auf einem Punkte begegnen, da ist dieser Punkt ein echter Quellpunkt der geschichtlichen Entwickelung und Notwendigkeit, deren Recht ein höheres ist, als das Recht, das die ästhetischen Scholastiker mit subtilen Distinktionen in ihrem Kodex bestimmen. Doch diese Hohenpriester der althergebrachten ästhetischen Regel, welche sich vor jeder Neuerung bekreuzigen, die sie nicht in den überlieferten Rubriken unterbringen können, hätten zuerst wissen sollen, daß das gute Recht der politischen Lyrik, wenn sie auch hier in einer neuen Form auftrat, doch von sehr alten Zeiten her datiert. Oder haben sich die Griechen und Römer auf anakreontische Liebeslieder, auf die Feier des Chier- und Falerner-Weines, auf Schilderungen des Landlebens, auf Hirtenidyllen und Ackerbaupoeme, auf weise Lehren des Lebensgenusses beschränkt? Haben sie nicht auch den Staat und seine ruhige Weisheit, das Gesetz, seine energische Bewegung, den Krieg, gefeiert? Ist nicht Pindar, der erhabene Sänger der olympischen Spiele, der größten griechischen Nationalfeierlichkeit, ebenso gut ein politischer Lyriker, wie Tyrtäos, der mit seinen Kriegsliedern die Lacedämonier begeisterte? Hat Horaz nicht seine Inspirationen ebenso zeitgeschichtlichen Ereignissen, wie dem Kreise seines Privatlebens entnommen? Sind nicht politische Beziehungen durch alle seine Oden zerstreut, und sind selbst seine servilsten Oden auf Augustus nicht von höherer Bedeutung, als die er an seine Chloë oder gar in anum libidinosam gedichtet hat? Weht darin nicht ein Hauch von der Energie des weltbesiegenden Roms, die der Dichter nicht einmal zu verleugnen vermag,

der in der Schlacht feig seinen Schild fortgeworfen und die Flucht ergriffen? Von den Satirikern, von einem Juvenal und Martial, wollen wir nicht einmal sprechen, denn die Satire kann nur in ihre eigene Zeit und an deren Sitten anknüpfen; sie ist wertlos, wenn sie keine Säkularbilder liefert. Doch fassen wir das vielgepriesene Mittelalter ins Auge, das mit seiner lammfrommen Minnepoesie und Empfindungständelei die Romantik so beseligt hat, und an das sich noch heutzutage die nichtssagende Lyrik anlehnt — haben die Troubadours nicht auch feurige Sirventes gegen staatliche und kirchliche Tyrannei geschleudert? Sind Walther von der Vogelweide und Pierre Cardinal nicht politische Lyriker? Ja, hat der größte Dichter des Mittelalters, der gewaltige Dante, nicht in seine Hölle und seinen Himmel die Helden seiner Zeit hineingedichtet und die mächtigen Kämpfe seines eisen- und glaubensfesten Jahrhunderts in den Fresken seiner Phantasie verewigt? Wohnt in der città dolente nicht ebensoviel politische Poesie, wie in den Räumen des Paradieses? „Ist es nicht eine Galerie von Zeitgenossen, die er von den Flammen des höllischen Feuers beleuchten läßt? Und wäre es nicht ganz dasselbe, wenn ein moderner Dichter in seine divina commedia einen Louis Napoleon und Nikolaus, einen Metternich und Bismarck, einen Mazzini und Garibaldi, einen Maximilian und Bazaine aufnähme? „Löschpapierne Zeitungspoesie!" würden die Dilettanten rufen, die in der Poesie und Aesthetik das große Wort führen und lange Kommentare über den schwarzen Korso Donati schreiben, der für die Zeit Dantes so wenig eines Kommentars bedurfte, wie irgend ein reaktionärer Brandstifter für die unsrige. Hat nicht selbst der fromme Klopstock die französische Revolution in einer oft unskandierbaren Begeisterung verherrlicht? Waren die Dichter der Befreiungskriege, Körner, Arndt, Stägemann, nicht politische Lyriker? Die Verurteilung der politischen Lyrik konnte sich daher, wenn sie überhaupt vernünftig motiviert werden sollte, nur auf die Erscheinung dieser Richtung beziehen, wie sie in den vierziger Jahren hervortrat. Es war vor allem die Unbestimmtheit ihres Gehaltes, welche das kritische Verdammungsurteil herausforderte; sie lehnte sich an keine nationalen Thatsachen an; sie ließ nur ins Blaue hinein ihren Kampfruf erschallen. Es war eine Lyrik der Postulate, die sich von der österreichischen dadurch unterschied, daß sie ihre ganz bestimmten Stichwörter hatte, wenngleich sie diese Stichwörter oft unklar durcheinander warf. Sie war der Gegenschlag gegen die Blasiertheit und Trivialität der Zeit, gegen die Inhaltlosigkeit der Liebes- und Mondscheinlyrik, gegen die Selbstvernichtung heinisierender Bajazzos; sie war ein energischer Ruf zur That, der bei der ganzen

Nation ein Echo fand. Die Stagnation der öffentlichen Zustände hatte bisher bei den einzelnen Indifferenz und Langeweile hervorgerufen, ja, selbst die Lebensmüdigkeit im Privatleben gefördert. Die politische Lyrik trat mit Begeisterung für das öffentliche Leben auf, das sie durch die Macht des Gedankens in Fluß bringen wollte. Auch sie sehnte sich nach dem Tode, aber nicht aus Gleichgiltigkeit gegen das Leben, sondern weil sie ihn für das vollgiltige Siegel der That ansah, weil sie ehrenvoll und schön zu sterben wünschte. Aber ihre Thatenlust hatte kein Feld, ihre Kampfeslust keinen Feind. Sie wollte dreinschlagen, gleichviel auf wen, nur um ihre Tapferkeit, ihren Heldenmut zu bewähren:

„O frage nicht, wo Feinde sind!
Die Feinde kommen mit dem Wind —“

Es war in einer anderen Form die Sehnsucht junger Militärs, die auf Avancement dienen: Krieg um jeden Preis — dann lichtet sich die Rangliste! Freilich kämpfte diese Lyrik unter den Fahnen der Freiheit; aber diese Freiheit war so unbestimmt, daß man sie ohne weiteres mit der Kampflust identifizieren konnte. Ihre Unbestimmtheit bannte sie in einen engen, begrenzten Kreis, denn sie hatte nichts darzustellen, nichts zu schildern, als den inneren Drang und Trieb. Es war eine Lyrik der Apostrophen, des kategorischen Imperativs in der Politik; aber sie hatte eine in vollen Klängen austönende Formvollendung, Adel, Kraft und Schwung. Nur allmählig überwog bei ihrer Entwickelung das Satirische, das durch Begegnisse mit der Polizei Verbitterte; aber auch ihre Gestaltungskraft nahm zu, sie begann in festeren Umrissen zu dichten; geschichtliche Ereignisse gaben ihr einen objektiven Hintergrund. So trat ihre Bedeutung immer mehr hervor: die erste Phase der echten Zeitlyrik zu sein, die in klarer Form dem Genius des Jahrhunderts huldigt und was die Herzen und Geister der Lebenden bewegt, in künstlerischer Gestalt der Nachwelt aufbewahrt. Sie war eine Lyrik der Stimmung, welcher eine Poesie der Gestaltung folgen mußte.

Der Chorführer dieser Poeten, Georg Herwegh aus Stuttgart (1817—1875), der wie ein politischer Triumphator durch Deutschland zog, überall gefeiert, angetoastet und selbst vom Könige von Preußen zur Audienz befohlen, hatte zuerst die politische Lyrik von jenen üppigen Gewändern der österreichischen Dichterschule befreit, von allen diesen verdeckenden Bilderschleiern, und ihre festen Züge, ihre klare Form enthüllt. Die „Gedichte eines Lebendigen“ (1841, verm. Aufl., 2 Tle., 1843—44, 10. Aufl. 1877), übten eine berauschende Wirkung aus, die sogar von ihrer Tendenz zum Teile unabhängig war, denn sonst hätten

sich nicht so viele Anhänger des konservativen und orthodoxen Prinzips an diesem poetischen Feuerweine erquickt. Arnold Ruge hob in den „deutschen Jahrbüchern" Herwegh als den Dichterkönig auf den Schild und stellte die politische Lyrik als die bedeutendste Phase der jüngsten litterarischen Entwickelung der ganzen Romantik gegenüber. In der That vereinigte die Form Herweghs Platen und Béranger; sie war ebenso gediegen und schwunghaft, wie volkstümlich und melodisch; sie war von großer Einfachheit, Klarheit und Kraft. Die politische Freiheitsbegeisterung vermied hier das schüchterne Allegorisieren der österreichischen Poeten; sie wendete sich unmittelbar an die Jugend und das Volk. Herweghs Gedichte waren aus einem Gusse, aus dem Vollen geschaffen; nichts Spielerisches, nichts Herbeigesuchtes, nichts Angelötetes; es war eine Poesie von Beruf, ohne den leisesten Anflug des Dilettantismus. Sie erinnerte an „Leier und Schwert;" sie war eine Verherrlichung der Thatkraft, der Selbstbestimmung, der ganzen Glorie, welche eine männliche Jugend umschwebt. Sie drückte die Stimmung, die geistige Atmosphäre der Zeit mit hinreißender Prägnanz aus, und in dieser Atmosphäre schwebten, wundersam gespiegelt, die Bilder der Zukunft. Die Witterung der Zukunft lebte in ihnen. Er war ihr klarster und bestimmtester Prophet; kein Diplomat hat sie so vorausgesehen, niemand mit so sicheren Zügen gemalt, was wirklich eingetroffen. Auch diese alte Bewährung des Dichterberufes hat ihre unleugbare Bedeutung. Dagegen war die Herweghsche Lyrik für die Gegenwart unpraktisch, ziellos hin und her fahrend. Der Dichter brachte bald der Republik ein Hoch, bald feierte er den König von Preußen, den er zu einem Eroberungskriege gegen das übrige Deutschland einlud. Bald brauste seine Lyrik in nationaler Begeisterung auf und schwärmte für die Söhne Teuts; dann nahm sie wieder eine kosmopolitische Färbung an und pries die Freiheit, welche die nationalen Unterschiede aufhebt. Sie verlangt „ein Trauerspiel der Freiheit für der Sklaverei Idylle"; aber der heilige Krieg soll nur zum ewigen Völkerfrieden führen, zu einer neuen Idylle, welche der „sich in den Gluten eines Meleager verzehrenden Jugend" wenig genehm gewesen wäre.

So bietet uns die Herweghsche Poesie eine bunte Musterkarte der verschiedensten philosophischen und politischen Stichwörter, welche alle mit der gleichen Farbenpracht ausgestattet sind. Der Grundzug dieser Lyrik ist freilich die Predigt gegen kirchliche und weltliche Tyrannei, ihr Motto der alte Vignettenlöwe der Schillerschen Räuber, der sich in tyrannos bäumt. Eine dithyrambische Feier des „Protestantismus" in der von Ruge gestempelten Bedeutung des Wortes geht Hand in Hand mit einer

fulminanten Kriegserklärung gegen den römischen Stuhl und das katholische Priestertum. Indes wird die Klarheit der Form durch die Gährung der Gedanken nie beeinträchtigt. Einzelne Herweghsche Gedichte, wie der weihevolle „Gang um Mitternacht,“ der wilde „Aufruf“: „Reißt die Kreuze aus der Erden,“ ein so stürmisches Kampflied, wie es selten gesungen worden ist, das melodische „Reiterlied,“ ein Lied von größter Abrundung, die zauberisch schöne Elegie:

„Ich möchte hingehn wie das Abendrot
Und wie der Tag mit seinen letzten Gluten —“

werden unserer Litteratur ein dauernder Schmuck sein. Am gedankenreichsten ist das Gedicht auf „Büchners Tod,“ und auch die Sonette enthalten viel Sinnreiches in gerundeter Form, einzelne saint-simonistische Phantasien über Liebe und Ehe, litterarische Denkmale und Naturbilder von großer Anmut.

Im zweiten Teile der „Gedichte eines Lebendigen“ tritt die Tendenz des Poeten klarer und bestimmter hervor, aber der hinreißende Nerv der Begeisterung, die ursprüngliche Dichterkraft ist bedeutend abgeschwächt; die jugendliche Kampfeslust war schon mancher Enttäuschung preisgegeben, und der epigrammatische Ton, der sich in einzelnen schlagenden Wendungen der früheren Gedichte bereits als eine vorherrschende Eigentümlichkeit der Herweghschen Dichtweise offenbarte, drängte hier Schwung und Pathos mehr in den Hintergrund. Nur der „Morgenruf“:

„Die Lerche war's, nicht die Nachtigall,
Die eben am Himmel geschlagen“

und die Terzinen des Schlußgedichtes haben Schwung und Würde. Der Dichter, der im ersten Teile eine nationale Bedeutung für sich in Anspruch nahm, will jetzt nur noch ein Dichter der Partei sein:

„Partei! Partei! wer sollte sie nicht nehmen,
Die noch die Mutter aller Siege war!
Wie mag ein Dichter solch' ein Wort verfemen,
Ein Wort, das alles Herrliche gebar?

Nur offen, wie ein Mann: Für oder wider!
Und die Parole: Sklave oder frei?
Selbst Götter stiegen vom Olymp hernieder
Und kämpften auf der Zinne der Partei.“

Während in den ersten Gedichten der persönliche Gott mit seinem Fluche und Segen, zu dem der Dichter betet oder mit dem er grollt, ihn in alttestamentlicher Weise inspiriert, setzt der zweite Teil ein poetisches

Heidentum mit atheistischen Prinzipien in Szene, singt ein ironisches „Heidenlied“ und verherrlicht Ludwig Feuerbach und die Unsterblichkeitsleugner. Seitdem hat Herwegh nur durch seine Beteiligung am Badischen Revolutionskriege, die von allerdings nicht unverdächtiger Seite, als eine Horazische dargestellt wird, von sich sprechen gemacht und außer Uebersetzungen Lamartines und einiger Shakespeareschen Dramen und Gedichten von fragwürdigem Humor, die gegen Preußen, die deutsche Einheitsbewegung und die Erfüllung seiner Jugendideale gerichtet sind, und in einer Sammlung „Neuer Gedichte“ (1877), nach seinem Tod erschienen, nichts von Bedeutung veröffentlicht.

Fast gleichzeitig mit Herwegh machte sich Franz Dingelstedt aus Halsdorf in Oberhessen (1814—1881) als politischer Lyriker einen Namen. Dingelstedt war Lehrer an einer Erziehungsanstalt bei Hannover und wurde 1836 an das Gymnasium zu Kassel berufen, später nach Fulda versetzt; doch nahm er 1841, unzufrieden mit seinen Verhältnissen, seinen Abschied, wurde 1843 vom Könige von Württemberg als Bibliothekar und Hofrat nach Stuttgart berufen und 1850 als Legationsrat und Intendant des Königlichen Hoftheaters nach München, wo er durch eine ausgezeichnete künstlerische und praktische Wirksamkeit nicht nur das Institut hob, sondern auch in weiten Kreisen anregend und fördernd wirkte und in der wissenschaftlichen und poetischen Tafelrunde, die König Maximilian um sich versammelte, einen der ersten Plätze einnahm. Von hier wurde der Dichter im Jahre 1857 an die Ilm berufen, mit der Leitung des Weimarschen Hoftheaters betraut, wo er durch die Inszenierung der Shakespeareschen Historien im Zusammenhang nach eigener freier Bearbeitung die deutsche Theatergeschichte um ein interessantes Blatt bereicherte, wie er dies schon früher in München 1854 durch das Gesamt-Gastspiel der hervorragendsten deutschen Schauspieler in zwölf klassischen Dramen gethan hatte. Außer den Shakespeareschen Historien bearbeitete er auch den „Sturm“ und das „Wintermärchen,“ Molières „Geizigen“ und andere Dramen des Auslandes mit vielem Geschick für die deutsche Bühne. Als Leiter des kaiserlichen Operntheaters 1868 nach Wien berufen, schien Dingelstedt seiner erfreulichsten Wirksamkeit entfremdet, bis er 1870 an Friedrich Halms Stelle die künstlerische Leitung der ersten deutschen Bühne, des Burgtheaters, übernahm, wo er für die dramatische Dichtung frei nach seinen künstlerischen Intentionen wirkte, die von ihm so gewandt eingerichteten Shakespeareschen Historien auf die Bühne brachte, für Inszenierungen in großem Stil Sorge trug und manchem jüngeren Talent die Pforten der altberühmten Theaterstätte erschloß.

Dingelstedt war als Lyriker und Novellist schon seit 1839 aufgetreten, ohne indessen für seine Produktionen ein Publikum zu finden. Erst die „Lieder eines kosmopolitischen Nachtwächters“ (1840) machten, obgleich sie anonym erschienen waren, seinen Namen bald in den weitesten Kreisen bekannt. Dingelstedts jungdeutsche, von Hause aus ästhetisch angeflogene Natur eignete sich wenig dazu, einen „Trompetenruf im Morgengrauen“ ertönen zu lassen oder die Alarmtrommel stürmisch zu rühren. Staub aufzuwühlen in der politischen Arena, das konnte auf kurze Zeit seinem Ehrgeize schmeicheln, mußte aber zuletzt seiner Vorliebe für Sauberkeit und Eleganz der Form widerstreben. So suchen wir bei Dingelstedt vergeblich die Herweghsche Kampf- und Schwertlyrik und ihren hinreißenden Enthusiasmus. Dagegen atmet die Form bei ihm echt künstlerischen Hauch; der Rhythmus ist meisterhaft gehandhabt; marmorne Gediegenheit in dem Strophenbau und der Gedankenfügung zeugen von einem architektonischen Talente, das nur zufällig auf dem Felde der Gesinnungslyrik debutierte, dem von Hause aus höhere künstlerische Ziele erreichbar sind. Weniger abhängig von Aeußerlichkeiten, als Herwegh, übernimmt er in einem schwunghaften Gedichte die Verteidigung von Anastasius Grün, in Versen, die er gegen spätere Angriffe als Schutzwehr für sich selbst benutzen konnte:

„Ja sie kann es nicht begreifen, ihre Prosa und Gemeinheit,
Daß ein Name, wie der Deine, bürgt für der Gesinnung Reinheit.“

Neben einzelnen Gedichten von Adel und Würde findet sich eine große Menge voll satirischer Randglossen und treffender Spitzen, in denen der kosmopolitische Nachtwächter einzelne romantische Trunkenbolde, pedantische Ruhestörer und verschlafene Nachzügler des Jahrhunderts auf seine poetische Wache bringt. Bedeutender sind die „Gedichte“ (1845, neue Aufl. 1858), in denen sich Dingelstedts künstlerischer Takt und maßvolle Bildung, seine Goethesche Eleganz und Grazie und moderne Lebensauffassung in Stoff und Form gleichmäßig bewähren. Nur wiegt hin und wieder das Süße und Zierliche vor, und eine kokette Weltschmerzpositur, ein skeptischer Dandysmus, der mit dem Modefächer erhitzten Gefühlen Kühlung zuweht, lassen eine durchgreifende männliche Energie selten zu Worte kommen. Die Krone dieser Gedichte ist der „Roman,“ eine Schöpfung aus einem Gusse, ein dichterisches Lebensbild vom wärmsten Kolorit, hinreißender Sprache der Leidenschaft und großer Plastik der Darstellung; ein Liebesdrama, das den Konflikt naturwüchsiger Empfindung mit der Sitte der Gesellschaft in ergreifenden Kontrasten schildert. Ein südlicher erotischer Duft schwebt träumerisch über dieser Dichtung, deren rhythmische

Akkorde vom seltensten Wohlklange sind. Mit einer bewunderungswürdigen Anmut führt uns Dingelstedt durch eine Kette von Situationen, deren Bedenklichkeit bei so gedämpfter Beleuchtung und künstlerischer Anschauung schwindet; denn sie sind alle verklärt von einer im Innersten bebenden, Anteil heischenden Empfindung, und das Sinnlich-Ueppige scheint einer fernen, glühenden Zone anzugehören. Die dumpfe, stumme Leidenschaft des exotischen Naturkindes ist in ihrer Wildheit ebenso prächtig geschildert, wie die durch das Pikante des Verhältnisses angeregte Neigung des blasierten, modernen „Kulturbarbaren," mit dessen Empfindung die Reflexion gleichen Schritt hält, und der noch im Rausche der Leidenschaft das Bewußtsein zu bewahren scheint, eine halb ethnographische, halb psychologische Studie zu machen.

„Wahrhaftig, mir ist oft zu Sinn,
Als führ' ich durch ein Märchen hin.
Sie selbst in Freuden und in Schmerzen
Liegt mir, ein Rätsel, an dem Herzen."

Die Verse dieses Gedichtes atmen jenen unnachahmlichen Zauber, der nimmer fehlt, wenn die Dichtung selbst wie ein Erlebnis aus der Seele des Dichters hervorsprüht.

Nachdem wir uns ganz in diesen Roman versenkt, wird die Gedichtsammlung: „Nacht und Morgen, neue Zeitgedichte" (1851) nur einen herabstimmenden Eindruck machen können, wenn wir uns auch an vielen schönen und geistvollen Einzelheiten erfreuen. Es weht uns daraus an vielen Stellen eine in der damaligen Zeit liegende Müdigkeit entgegen, die wie ein schwüler Sommerhimmel sich gern in satirischen Blitzen entladet. „Die Fresken in der Paulskirche" enthalten treffliche und schlagende Epigramme; aber das bloß negative Verhalten gegen eine große, schöne, nur in ihren Resultaten unfruchtbare Begeisterung verletzt den historischen Sinn, dem auch die Energie des Willens und das Streben zur Erreichung des Ideals achtungswert und bedeutsam erscheint. Dem kosmopolitischen Nachtwächter war der Freiheitstumult in Deutschland zu arg geworden; er gebärdete sich jetzt mit Spieß und Pfeife als ein Trabant der Ordnung, obgleich das Licht einer liberalen Gesinnung noch in seiner eigenen Dichterlaterne brennt. Ueber welchen Schwung, Adel und rhythmische Grazie die Muse Dingelstedts gebietet, das bewies auch der Prolog des Dichters zur Münchener Beethovenfeier mit seinen weltweiten Anschauungen und prächtig wogenden Achtfüßlern.

Der lyrischen Produktion Dingelstedts zur Seite geht seine novellistische, die, ebenso wie seine Reisebilder, einen wesentlich jungdeutschen Firniß hat.

Dingelstedts „Novellen“ sind, wie die Scheferš, in Prosa kondensierte Lyrik: elegant, liebenswürdig, duftig, oft von großer, psychologischer Feinheit, aber auch krankhaft sentimental und ohne objektive Frische. Lebendige Schilderung und warmes Gefühl zeichnen die größere Novelle: „Unter der Erde“ (2 Bde., 1840) aus. Sein „Heptameron“ (2 Bde., 1841) enthält, besonders auf historischem Gebiete, viel Mattes und Farbloses; einzelne volkstümliche Genrebilder, wie der „Eselsfritze,“ sind sentimental verzeichnet; aber die eigentlichen Salonnovellen haben fashionablen Schwung und bieten fesselnde psychologische Entwickelungen dar. Dasselbe gilt von den „Sieben friedlichen Erzählungen“ (3 Bde., 1844) und dem „Novellenbuch“ (1856). Eine moderne high-life-Novelle voll Lebenswahrheit und Humor ist „die Amazone“ (2 Bde., 1868). Schimmernde Lichter von Esprit und Verve, ein geistiger Funkenregen zieht sich durch dieselben, doch würde dies geistige Feuerwerk, nachdem es abgebrannt ist, nur einen öden Eindruck zurücklassen, wenn nicht die verdeckte Glut echter Empfindung und Leidenschaft die Novelle durchglüte. Der Inhalt derselben ist ein Kreuzmariagespiel, eine Widerlegung der Theorie der Wahlverwandtschaften, soweit sie auf der Anziehung des Entgegengesetzten beruht. Nachdem es eine Zeit lang den Anschein hatte, als müßte die Künstlerin durch den Salon des Diplomaten, die Bankierstochter durch das Atelier des Malers unwiderstehlich angezogen werden, finden sich zuletzt die weltmännischen und künstlerischen Elemente zusammen. Ueber die Harmonie, die durch Ergänzung hervorgerufen werden soll, triumphiert die Harmonie ursprünglicher Seelenverwandtschaft. Dies psychologische Gemälde hat einen glänzenden Rahmen. Wir durchwandern alle Kreise der feinen Gesellschaft, schreiten aus dem Atelier des Malers in das Boudoir der Primadonna, in das Kabinet des Diplomaten, in das Kontor — und ein Brillantfeuer, ein geistiges elektrisches Licht beleuchtet alle diese Stätten eines tonangebenden sozialen Wirkens. Im „Wanderbuch“ (1843) und „Jusqu' à la mer, Erinnerungen an Holland“ (1847) zeigt sich Dingelstedt als gewandter Darsteller und feiner Beobachter. Sein 1850 zuerst aufgeführtes Trauerspiel: „das Haus des Barneveldt,“ hat künstlerische Haltung und edle Einfachheit.*)

Energischer, zugreifender als Dingelstedt, aber ohne seine Feinheit und Eleganz; klarer, bestimmter, wissenschaftlich gebildeter, maßvoller als Herwegh, aber ohne seinen hinreißenden Schwung; heimisch auf allen Ge-

*) Die erste Gesamtausgabe von F. von Dingelstedts Werken, erschien in Berlin: „Sämtliche Werke,“ 12 Bde., (1877); sie zeigt uns das vielseitige, gewandte und geistsprudelnde Talent des Dichters in der Summe seiner Leistungen.

bieten der Produktion, Litterarhistoriker, Kritiker, Dramatiker, Romandichter, hat sich Robert Prutz aus Stettin (1816—1872) doch hauptsächlich als politischer Lyriker einen hervorragenden Namen erworben, wenn er auch weniger, wie Herwegh, die wilde Jagd der Freiheit mobil machte und lyrisch herbeibrausen ließ, sondern nur geistige Kerntruppen, an bestimmte Ziele und an ein sicheres Visieren gewöhnt, ins Feuer führte. Prutz ist der solideste und massivste der politischen Freiheitssänger; er hat seinen Damaszener in der Hegelschen Schule geschärft. Seine satirischen Hiebe sind tüchtige Quarten und Terzen; er trifft den Gegner stets; nur bisweilen springt von der Wucht des Hiebes die poetische Klinge. Er bestieg nie den Dreifuß um zu prophezeien; aber er sprach fest und bestimmt die Forderungen seiner Partei aus. Freilich klingt die bestimmte politische Formel unpoetisch; und wenn er bei Gelegenheit des Kölner Dombaues in einer Anrede an den König von Preußen, dem Wunsche des Volkes nach „Konstitution" einen poetischen, aber fast unskandierbaren Ausdruck gab, so klang dies freilich mehr wie eine gereimte Petition und hatte nicht im entferntesten den Zauber, den das Herweghsche Gedicht atmete, welches wie eine kriegschnaubende Furie ins Blaue stürmte, aber indem es sich im Elemente der Stimmung hielt, einen reineren lyrischen Effekt machte. Doch die Muse von Robert Prutz war den Gemäßigten und Verständigen willkommener; sie war immer stattlich angethan, erschien stets in sauberem Metrum, mit blankgeputzten Gedanken und scharfen satirischen Sporen. Robert Prutz, früher eifriger Mitarbeiter der „Halleschen" und „deutschen Jahrbücher," 1847 Dramaturg in Hamburg, 1848 in Berlin Hauptredner des konstitutionellen Klubs, war längere Zeit Professor der Litteratur in Halle und lebte, nachdem er seine Professur niedergelegt hatte, in Stettin. Er machte auf dem Gebiete der Lyrik zuerst 1840 durch sein Gedicht: „der Rhein" Aufsehen. Niclas Becker in Köln hatte die kriegerischen Herausforderungen des französischen Ministeriums Thiers und den Rheinliedern Alfred des Mussets und anderer Pariser rheinlüsterner Barden sein deutsches „Rheinlied" gegenübergestellt und damit der Stimmung Deutschlands einen treffenden Ausdruck gegeben. Dies Rheinlied erweckte einen beispiellosen Enthusiasmus; es wurde hundertmal komponiert, in allen Salons und auf allen Straßen gesungen. Das Talent von Niclas Becker, das sich in seinen später gesammelten „Gedichten" als sehr mäßig und untergeordnet auswies, war durch dies Rheinlied förmlich überrascht worden; diese Prachtblüte war über Nacht in seinem poetischen Küchengarten aufgeschossen, und der Rausch, den ihr Duft hervorrief, befremdete den Dichter selbst. Es waren wenige kurze

Verse; aber sie hatten eine geballte Faust, und dies genügte in einer Zeit, wo man jenseits und diesseits des Rheins sich darin gefiel, die Faust zu ballen. Prutz wollte nun zeigen, daß diese Faust leer war und stellte dem bloßen Patriotismus des Gefühles einen Patriotismus des Gedankens gegenüber. Die Nation sollte nicht bloß für ihre farbigen Grenzen kämpfen, sondern auch für ihre geistigen Güter, deren Vermehrung im Geiste der Freiheit ihr ans Herz gelegt wurde. So war das Gedicht von Prutz, „der Rhein," eine Vertiefung des Beckerschen Rheinliedes, reicher an Gedanken, aber nicht von sangbarer Form. Damit ist der Charakter der Lyrik von Prutz überhaupt ausgesprochen. Es ist eine Reflexionspoesie mit geschulten, klar ausgeprägten Gedanken, oft von schlagfertiger Rhetorik, oft von einfacher tiefer Empfindung, die indes selten mit naiver Innigkeit ausgedrückt ist, oft von erbitterter satirischer Färbung; aber trotz melodischer, reiner Metrik, trotz der Vorliebe für Strophen und Refrains ohne einschmeichelnde Sangbarkeit. Sie ist zu gewichtig, um in Tönen zu verflattern. Auch diese Reflexionspoesie hat ihr gutes Recht und in Klopstock und Schiller ihre glänzenden Vorbilder. In den „Gedichten" (1841), die dem Rheinliede von Prutz folgten, finden sich einzelne vortreffliche Balladen und Romanzen, einzelne harmlose Liebeslieder, aber ohne den Zauber und Schmelz Heines und Uhlands, und einige freiheitstrunkene Gedichte. Doch der ganzen Sammlung fehlte eine bestimmte Physiognomie; sie war eine Aufspeicherung poetischer Studien. Dagegen trug die zweite Sammlung: „Neuere Gedichte" (1843) den scharf ausgeprägten Stempel des Prutzschen Talentes. Prutz, bei dem die litterarhistorische und kritische Wendung selten fehlt, tritt gleich im Anfange in der „Rechtfertigung" als der Herold der politischen Lyrik auf, die der alten Wein- und Liebeslyrik den Krieg erklärt. Herwegh vertrat in bloß dichterischem Drange die jugendliche Richtung in der Poesie; Prutz suchte in Versen ihre Berechtigung klar zu machen; er hatte diese Jugendlichkeit verloren, indem er sie doktrinär verteidigte. Das schwunghafteste Gedicht der Sammlung ist wohl „die Sonntagsfeier," in welcher der Dichter, statt des idyllischen Glaubens der Kindheit, die männliche Andacht der historischen That und die Herrlichkeit des freien Geistes preist. Wie scharf tritt dies Gedicht nicht bloß theologischer Selbstgenugsamkeit, sondern auch dem Quietismus der orientalischen Lyrik gegenüber! Mit welchem mächtigen Hymnenschwunge wird hier der fortschreitende Geist des Westens, die Energie der geschichtlichen Bewegung gefeiert! Wie hier im Odenstile, so erklärt er sich in anderen Gedichten z. B.: „die neue freie Zeit" satirisch gegen die theologische Reaktion. Ueberhaupt ist die Form der Satire dem Talent

des Dichters am angemessensten; er kehrt in Lyrik, Drama und Roman immer wieder zu ihr zurück, er weiß ihr große Virtuosität und Beweglichkeit und selbst einen liebenswürdigen phantastischen Anflug zu geben, der ihre Herbheit mildert. Vortrefflich ist z. B. die rhythmische Einkleidung des „Lügenmärchens." Wenn Herwegh für seine Dame, die Freiheit, oft auf wunderbare Abenteuer ausgeht und nicht selten Windmühlen für Riesen hält, so weiß Prutz, frei von aller Nebelhaftigkeit, genau, wofür er kämpft, und was er will; ja er weiß es zu sehr. Er verleugnet oft die Unschuld der Poesie, die sie gegenüber den Geheimnissen des politischen Hausstandes bewahren muß. Er präzisiert seine Forderungen, Freiheit der Presse, sein „A und O," die Konstitution mit einer alle Umschreibungen verschmähenden Genauigkeit. Das ist durchaus praktisch, aber wenig poetisch. Die Poesie erschrickt vor dieser Bestimmtheit, mit welcher politische Begriffe vor ihr Forum gezogen werden. Der nackte Begriff ist immer unpoetisch; die Poesie wird durch jede Formel ertötet. Sie will Empfindung und Gestalt. Nach dieser Seite hin drohte der politischen Lyrik überhaupt die Gefahr, sich in eine löschpapierne Zeitungspoesie zu verwandeln und gereimte Leitartikel zu liefern, eine Gefahr, welche alle Bedenken ihrer Gegner zu rechtfertigen schien, aber keineswegs in ihrem Wesen begründet ist und sowohl von Herwegh, als auch von Freiligrath glücklich vermieden wurde. Die neueren „Gedichte" von Prutz (1849) gehörten, wie „Nacht und Morgen" von Dingelstedt, einer Epoche der Enttäuschung an, welche dem poetischen Schwunge und der harmonischen Ganzheit der Dichtungen wenig günstig ist. Bedeckter Himmel, laue Temperatur, trübe Farben, viel Staub und hin und her springendes Wetterleuchten: das war die Beschaffenheit der Zeitatmosphäre, in welcher nur eine laue, trübe Poesie gedeihen konnte. Die Satire, die Prutz in den „Neuspanischen Romanzen" gegen das Frankfurter Parlament richtet, verfällt oft in den Ton einer Drehorgel und liebt es, sich in Wort- und Reimspielereien zu ergehen, in humoristischen Assonanzen, die oft trivial genug erklingen. Diese Satire hat eine unangenehme Verbissenheit; es fehlt ihr der freie Schwung des Humors; sie ist persönlich und kleinlich, dabei von wässeriger Breite, ohne Heines Magie der Persiflage. Pathetische Trauerklänge auf Robert Blums Tod, „die Haustafel," idyllische Gelegenheitsgedichte, ein humoristisches Kindermärchen bilden eine bunte Sammlung aus sehr heterogenen Bestandteilen, aus der uns trotz einzelner satirischer Treffer und anmutiger Blüten keine recht dichterische Wärme entgegenweht. Diese Wärme, sonst ein Vorrecht der Jugend, fand sich in überraschender Weise in den Gedichten „aus der Heimat" (1858),

in denen Prutz einen im Spätsommer des Lebens aufblühenden Liebesfrühling besingt, welcher den Dichter in die glühendsten und üppigsten Träume wiegt. Eine wiedergefundene Jugendliebe begeisterte Prutz zu diesen Poesien, deren leidenschaftliche, aller Prüderie Hohn sprechende Färbung ihnen unter den modernen deutschen Liebesliedern eine eigentümliche Stelle anweist. Daß diese Lieder aus eigenem Erlebnis hervorgegangen, gesteht der Dichter selbst:

Ach ihr zuckersüßen Jungen,
Frommgescheitelt zarte Seelen,
Deren Herz in Aengsten bebt,
Hält ihr Arm ein Weib umschlungen!
Ja, ich darf es nicht verhehlen,
Wahrheit ist, was ich gesungen,
Diese Lieder sind gelebt!

Er rechnet dabei auf das Anathem der Welt:

Heißer brennen uns're Flammen
Als der Holzstoß, den ihr rüstet —

und dies Anathem konnte bei dem Geständnis des Selbsterlebten, durch welches das Publikum auf die bürgerlichen Lebensverhältnisse des Autors hingewiesen wurde, und bei dem Lovely-Geschmack, der nur die Verherrlichung einer Backfischliebe goutiert, wohl erwartet werden. Daß der dithyrambische Taumel der Lust, wie er sich besonders in den „Hymnen der Nacht“ ausspricht, nirgends sich in einen Bilderwust verirrt, nirgends die Klarheit der Form trübt, ist ebenso ein künstlerisches Verdienst dieser Gedichte, wie es auf der andern Seite den unverhüllten Situationen gegenüber um so größeren Anstoß geben mußte. Die Gedichte, welche das eheliche Glück feiern und die häusliche Tafelrunde schildern, stehen mit diesen Hymnen der Liebeslust in einem auffallenden Kontrast. Die „Herbstrosen, neue Gedichte“ (1865) tragen durchaus nicht einen herbstlichen Charakter; es sind keine welken, sondern frische, thauige Rosen. Der Dichter feiert die heil'ge Jugend seiner Seele, die Maienzeit seines Herzens, er singt von Liebe, obschon ihm Silberfädchen die dunkle Lockenfülle durchziehn. Ein sanguinisches, vertrauliches, leichtlebiges Temperament, eine genußfreudige, optimistische Gesinnung charakterisieren diese Lyrik, auf der ein heller Sonnenschein ruht. Lieder voll glühender Sinnlichkeit wechseln mit plastischen Terzinen von getragenem Gedankenschwung. Ein anmutiger Geist und Fluß herrscht in beiden, der Ausdruck hat bei aller Einfachheit einen Adel, wie ihn nur das gereifte Talent seinen Schöpfungen auszuprägen vermag.

Die Lyrik von Robert Prutz giebt uns nicht, wie die von Herwegh, den ganzen Dichter. Der vielseitige Geist dieses frischen, kräftig zugreifenden Autors versuchte sich auch im Drama und im Romane, wo wir ihm wieder begegnen werden; er übte als Litterarhistoriker, als polemischer Autor, als Kritiker im „deutschen Museum“, das er Jahre hindurch mit vielem Takte redigiert hat, eine weitgreifende Wirksamkeit. Er hat sich in seiner Monographie: „der Göttinger Dichterbund“ (1841), in der „Geschichte des deutschen Journalismus“ (1 Bd., 1842), in den „Vorlesungen über die Geschichte des deutschen Theaters“ (1847) und andern Werken als ein fleißiger, klarer, vorurteilsfreier Forscher und gewandter, bisweilen etwas redseliger Darsteller bewährt und sich auch durch die Herausgabe des „litterarhistorischen Taschenbuches“ (6 Bde., 1843—48). welches tüchtige Kräfte versammelte, um die wissenschaftliche Fortbildung der Litteraturgeschichte große Verdienste erworben. Seine Lyrik ist daher nur eine poetische Ergänzung seines ganzen Strebens, und wenn es ihr im ganzen an ursprünglicher Kraft und Phantasiereichtum fehlt, so steht sie dagegen unter der Herrschaft des guten Geschmackes und der geistigen Bildung.

Von größerer Naivetät und Unmittelbarkeit der dichterischen Empfängnis, als Prutz, bezeichnet Heinrich August Hoffmann aus Fallersleben (1798—1874) den Uebergang der politischen Lyrik in ihr sangbares Studium, in die einfache Liederpoesie. Hoffmann, seit 1830 Professor der deutschen Sprache und Litteratur, 1842 wegen seiner „unpolitischen Lieder“ seiner Stellung entsetzt, seit 1845 in Mecklenburg ansäßig, seit 1849 verheiratet in Bingerbrück und Neuwied, später in Weimar, seit 1860 in Corvey an der Weser als Bibliothekar des Herzogs von Ratibor, Fürsten von Corvey bis zu seinem Tode lebend, ein germanistischer Gelehrter von Ruf, dessen zahlreiche Leistungen auf dem Gebiete deutscher Philologie im Anschlusse an die Gebrüder Grimm sich verdienter Anerkennung erfreuen*), hatte seine eigene Muse an dem Muster der alten Volkslieder herangebildet und sich ihre ganze Keuschheit, Einfachheit, Sinnigkeit und Schalkhaftigkeit angeeignet. Eine derbkräftige deutsche Natur, von aufgeschlossenem Sinne für jede frische Eigentümlichkeit des Volkslebens, ebenso zartfühlend, wie barsch und biedermännisch, ein moderner Troubadour mit dem Knotenstocke aus den altdeutschen Wäldern und dem musikalischen Schmelze der Provence, ist Hoffmann eine durchaus eigen=

*) Ueber sein Leben, seine germanistischen Studien, seine Schicksale als Professor und nach der Amtsentsetzung giebt Hoffmann sehr weitschweifige Auskunft in dem sechsbändigen Werke: „Mein Leben, Aufzeichnungen und Erinnerungen“ (1868).

tümliche Erscheinung in unserer Litteratur, der Typus wanderlustiger Volkspoesie und ihres unerschöpflichen Liederquelles. Seine Produktivität ist unbegrenzt, ohne je die Grenzen des „Liedes" zu überschreiten. Was er berührt, wird zum Liede; jedes flüchtige Bild, jedes flüchtige Empfinden. Es sind Mückenschwärme, die im Sonnenstrahle spielen. Man behält von dem einzelnen nur selten einen Eindruck; sie sind sich alle außerordentlich ähnlich; aber in ihrer Menge erfreuen sie, weil sich in ihrer Lust das schöne, heitere Wetter der Seele spiegelt. Doch haben die Hoffmannschen Mücken so gut ihren Stachel, wie die Heineschen Bienen; sie wurden lästig, als sie zu stechen anfingen. So unscheinbar sie waren, so verursachte doch ihre Berührung ein unangenehmes Brennen. Es finden sich unter den Hoffmannschen Liedern musikalische Epigramme, deren Pointe durch die melodische Kadenz gemildert wird. Ein schalkhaftes Lächeln folgt der heiteren Neckerei; ein wohlgefälliges Behagen macht sich geltend, während bei Heine eine dämonische Tücke gegen das eigene Fleisch und Blut wütet.

Hoffmanns Lyrik ist teils harmlose, teils tendenziöse Liederpoesie. In die erste Kategorie gehören seine vor 1840 und nach 1848 erschienenen „Gedichte" (2 Bde., 1834), „Liebeslieder" (1851), „Heimatklänge" (1850), dann alle seine „Kinderlieder" (1843, 1845 und 1847),*) „Schullieder" (1862) und seine „Lieder aus Weimar" (1855). Besonders in den „Gedichten" atmet die ungesuchte Frische, Heimlichkeit und Herzigkeit echter Volkspoesie in kurzen, melodisch hingehauchten Rhythmen und anmutigen Reimen. Es ist eine Poesie, die nichts weiß von der Gedankenarbeit des Jahrhunderts, für die es keine Weltgeschichte giebt, keine Kämpfe, keine Passion; eine Poesie, die sich auf dem grünen Rasen ausstreckt, in den blauen Himmel sieht und aussingt, was ihr da an innerem Behagen durch die Seele geht. Man sollte glauben, ihr müßte der Stoff bald ausgehen; doch gerade das Auge der kleinsten Fliege hatt ja tausend Façetten. Es ist kein Gedankenreichtum, der sie trägt; aber die kleinste Welt ist, wie das Mikroskop zeigt, ja stets am bevölkertsten. Diese Empfindungen gleichen den Infusionstierchen; der einen sitzt das Auge hier, der anderen dort; die eine kugelt sich, die andere rudert fort — und das alles in einem Wassertropfen.

Da finden wir Frühlingslieder, Weinlieder, Vaterlandslieder, Kriegslieder, Scherzlieder der Fastnacht und Kirmes, Wiegenlieder, Lieder der Landsknechte, der fahrenden Schüler, ein Buch der Liebe u. s. f.

*) „Kinderlieder", erste vollständige Ausgabe (1877).

„Wie sich Rebenranken schwingen
In der linden Lüfte Hauch,
Wie sich weiße Winden schlingen
Luftig um den Rosenstrauch:

Also schwingen sich und ranken,
Frühlingsselig, still und mild,
Meine Tag- und Nachtgedanken
Um ein trautes, liebes Bild.“

Diese Verse können als Motto für die ernsteren Weisen dienen, welche Hoffmann anschlägt, während für die leichtgeflügelten und scherzhaften jener Sinnspruch aus den „Liedern aus Weimar“ als solches dienen mag, der eine echt Horazische Lebensweisheit atmet:

„Weil sich nicht halten läßt,
Was uns der Himmel beut
Haltet die Stunde fest,
Wo sich das Herz erfreut.

Sorgt, wenn ihr fröhlich seid,
Daß ihr es lange bleibt!
Heisa, vertreibt die Zeit,
Ehe sie euch vertreibt!“

Es sind unter diesen Liedern Klänge von großer Anmut, von süßem Reize; aber auch viel Nichtiges und Farbloses. So finden sich in den neueren naiven Liedersammlungen, auch in den Kinderliedern, lyrische Bettelsüppchen, in welche nur triviale Gedanken eingebrockt sind, und wo die Liebespoesie einen erhöhteren Aufschwung nimmt, wie in den „Ghaselen an Johanna“, da offenbart sich der Mangel an einer bedeutenden und originellen Weltanschauung und einer wahrhaft reichen und schöpferischen Phantasie.

Während Hoffmanns „Gedichte“ Mühe hatten, sich durch die zahlreichen, verwandten Klänge der Frühlings- und Liebeslyrik Bahn zu brechen, gewann er durch seine „Unpolitischen Lieder“ (2 Bde., 1840—41), denen später auf dem Gebiete der Tendenzlyrik „deutsche Lieder aus der Schweiz“ (1843), „deutsche Gassenlieder“ (1843), „Hoffmannsche Tropfen“ (1844) u. a. folgten, ein großes Publikum in ganz Deutschland. Hoffmann machte die politische Opposition musikalisch; sie fing auf einmal an zu singen, und der Dichter selbst war ihr Vorsänger, der durch die deutschen Städte zog und seine eigenen Lieder intonierte. Wie im alten Märchen heißt es: Knüppel aus dem Sack, und, von melodischen Refrains begleitet, tanzte er herum auf Polizei und Adel, Klerus und Fiskus, Zensoren und Russen. Das war eine derbe, ungenierte

Liederpoesie, welche die Ellenbogen gebrauchte. Und was sie wollte, war eben Platz, nicht „Raum für den Flügelschlag einer freien Seele“, sondern Raum für eine gesunde Natur, keine Einschränkung, keine Bevormundung, keine lästigen Privilegien. Prutz hatte die Stichwörter des Liberalismus in stolze Jamben gebracht; Hoffmann setzte sie in Musik und sang sie vom Blatte. Dabei hatte er das volle Bewußtsein von der großen Wirkung seiner politischen Noten; denn er verglich seine Gedichtchen mit den Glöcklein, von deren Schalle die Lawine stürzt. Seine Opposition war vorzugsweise gegen die vormärzlichen preußischen Zustände gerichtet, gegen Uebergriffe der Aristokratie und Bureaukratie, gegen das ganze Patrimonialwesen; sie war gesund, burschikos und schlug kräftig mit der Faust auf den Tisch, wenn sie den Rundgesang angestimmt. Unter den vielen Fläschchen „Hoffmannscher Tropfen“ waren natürlich einige matt und abgestanden, um so mehr, als ihre Etiketten sich immer gleich blieben, während die politische Atmosphäre sich änderte. Dies gilt besonders von den „deutschen Liedern“ und den „Gassenliedern“, in denen das bänkelsängerische Element überwiegt. Denn während der unpolitische Minnesang nicht veralten konnte, indem seine Themata, Lenz und Herz, ewig jung blieben, war der politische abhängig von den Stoffen, welche die Zeit ihm bot, und von der Färbung, der Stimmung der Gemüter. Noch einmal im Jahre 1867 veröffentlichte Hoffmann politische Gedichte in den „Streiflichtern“, Satiren über Universitätswesen, Mode, öffentliche Meinung, Kleinstädterei, Titel, Orden, Fremdwörtersucht, die Themata ganz aus dem Bereich der „Unpolitischen Lieder“, die Form diejenige der reimlosen Archilochischen Jamben, die Haltung ziemlich witzlos mäkelnd nnd duftlos prosaisch. Hoffmanns Lyrik focht vortrefflich in aufgelöster Linie; sie tiraillierte mit großer Gewandtheit, aber sie hatte auch rasch ihr Pulver verschossen und war zu geschlossenen taktischen Bewegungen nicht zu verwenden. Dennoch bleibt ihr das Verdienst, die politische Lyrik auch auf dem Gebiete des einfachen „Volksliedes“ eingebürgert zu haben.

Doch nicht bloß die plänkelnden, politischen Liederdichter, auch die prophetischen und enthusiastischen Sänger der Freiheit verstummten rasch und wendeten sich, wie schon Herwegh selbst im zweiten Bande, wie Prutz und Dingelstedt, der Satire zu, da der Trompetenruf im Morgengrauen mit dem zunehmenden Tage nicht mehr statthaft war. An die Stelle der berauschten Seher, die mit stürmischen Gebärden in die Zukunft hinauswiesen, trat nun ein vorzugsweise gestaltender Dichter, der nach den Schreckensszenen der deutschen Revolution von 1848 nicht verstummte, sondern sie mit düsterer Victor Hugoscher Pracht in konkrete, farbenreiche

Bilder bannte; ein Dichter, bei dem die Anschauung mächtiger war, als das Pathos, der die politische Lyrik in eine neue Phase führte und sie der echten, historischen Poesie näherte, indem er die Herweghsche Ode in die Ballade, das Hoffmannsche Chanson in das Gemälde verwandelte: Ferdinand Freiligrath aus Detmold (1810—1876).

Wie Hoffmanns Talent sich an altdeutschen Mustern und der Volkspoesie herangebildet, wie Prutz und Dingelstedt nicht den Hauch des klassischen Altertumes verleugnen, dem sie ihre Studien zugewendet: so zeigt Freiligrath, der nie eine Universität besucht hat, sondern in kaufmännischen Verhältnissen lebte, die Einwirkung der neuen französischen und englischen Poesie, wofür die Wahl vorzugsweise exotischer Stoffe, seine oft aus Fremdwörtern bestehenden Reime und das neufranzösische glühende Kolorit sprechen, das er seinen Dichtungen zu geben wußte. Als Uebersetzer der „Oden“ und „Dämmerungen“ Victor Hugos hat er eine glänzende Kunst an den Tag gelegt und am deutlichsten gezeigt, durch welche Bildungsschule sein Talent gegangen. Durch diesen französischen Charakter schließt sich Freiligrath an Chamisso an, der auch zuerst seine Gedichte in auszeichnender Weise empfahl. Durch ihren exotischen Zauber aber und ihre die Sprache bändigende Virtuosität schienen sie sich an Rückert und die orientalische Lyrik anzulehnen, nur daß diese vorzugsweise eine Lyrik des Gedankens und der Sentenz war und ihr Kolorit in den Dienst der pantheistischen Weltanschauung gab, während Freiligrath mit der Schilderung des exotischen Lebens Ernst machte, sein ganzes Talent auf die Ausführung eines glänzenden Kolorits verwendete, aber, indem er die kosmopolitische Ader der Zeit wunderbar anregte, nicht bloß für einen poetischen Panoramenmaler, sondern auch für einen Repräsentanten des modernen Gedankens gelten muß.

Freiligraths „Gedichte“ (1838, 37. Aufl. 1877) machten mit Recht seltene Sensation. Es war vorzugsweise beschreibende Poesie; aber die vollendetste, welche die deutsche Litteratur kennt. Das war kein Thomson, kein Kleist, kein Poet der Tages- und Jahreszeiten; das war ein deskriptiver Weltpoet. Wer hat nicht in großen See- und Handelsstädten bei dem Blicke auf den mastenreichen Hafen mit den Segeln und Wimpeln und auf das unendliche Meer außer dem träumerischen Sehnen nach fernen Zonen und ihren bunten Wundern auch das erhebende Gefühl empfunden, einem großen Völkerganzen anzugehören? Wer fühlte nicht jede kleinliche Beschränkung des Lebens, der Sitte, jedes individuelle Mißbehagen in diesem Empfinden aufgehoben? Wenn die Flaggen aller Völker im Hafen wehen, hier ein Schiff von Rio Janeiro, dort von Canton, dort von

Valparaiso, New-York und Kalkutta einläuft, alle Sprachen durcheinander erklingen — welch ein Welthorizont thut sich da auf; wie wird der Geist erweitert durch den Blick in die Ferne; wie spiegelt dieser stets wachsende Völkerverkehr die schönsten Thaten des modernen Geistes, die Vermittelung aller Nationen unter dem Banner der Humanität! Dies Empfinden liegt, ohne unmittelbar ausgesprochen zu werden, den Freiligrathschen Dichtungen zu Grunde; dieser geistige Inhalt erhebt sich über die gewöhnliche beschreibende Poesie, hält, als ein geheimes Band, die zerstreuten Gestalten des Orbis pictus zusammen und macht Freiligrath selbst zu einem wahrhaft modernen Dichter. Unsere Lyrik war in der That stoffhungrig geworden; nur wenige Dichter verstanden neu zu empfinden — man empfand nach Goethe und Heine; aber auch das Pathos des Gedankens, das sich im idealen Aether zu verflüchtigen drohte, bedurfte eines Gegengewichtes. Der neue Stoff, den Freiligrath wählte, ließ eine Flucht aus den kleinlichen Interessen lyrischer Selbstquälerei und eine gesunde, realistische Auffassung zu. Morgenland und Abendland, die Wüsten Syriens und Afrikas, die Urwälder Nordamerikas, Sitten und Glauben der verschiedensten Völker und zwischen den Weltteilen das Meer und die länderverbindende Schifffahrt; welch ein Reichtum von Anschauungen, Gemälden und lebensfrischen Szenen! Wie verschwand dagegen die idyllische Dachstubenpoesie. Doch nicht bloß der Stoff, auch die Form Freiligraths war wesentlich neu. Er vermied die abgetragenen Reime, mit denen sich kein anständiger Dichter mehr sehen lassen konnte; er brachte neue Sangweisen mit in den deutschen Dichterwald, buntgefiederte Reime von tropischer Pracht, Wendungen, welche allerdings die Puristen ärgern mußten, aber in ihrer fremdartigen Färbung doch dem Inhalte angemessen waren. Diese Reime waren nicht mühevoll zusammengesucht, so seltsam sie klangen; sie traten mit vollkommener Sicherheit auf; es war ein dichterischer Guß, der Rhythmus und Reim beseelte. Nach französischem Vorbilde liebte Freiligrath besonders den Alexandriner, dem er sowohl durch Wechsel der Füße ein strophisches Gepräge gab, als er ihn auch von allzu engen Fesseln der Cäsur befreite. Er singt ihn selbst an:

„Mit deinem losen Stirnhaar buhlet
Der Wind; dein Auge blitzt, und deine Flanke schäumt: —
Das ist der Renner nicht, den Boileau gezäumt
Und mit Franzosenwitz geschulet.“

Auch die exotischen Reime pflegt er mit Bewußtsein:

„— — Lieder, deren Saum
Fremde Reime wirr umranken,
Wie an einem Tropenbaum
Lianenblumen üppig schwanken.“

Freiligrath hat sein neues Genre nach verschiedenen Seiten hin ausgebildet. Sein „Löwenritt“ ist die glänzendste Tiermalerei, die je in der poetischen Litteratur ausgeführt worden:

„Wüstenkönig ist der Löwe; will er sein Gebiet durchfliegen,
Wandelt er nach der Lagune, in dem hohen Schilf zu liegen.
Wo Gazellen und Giraffen trinken, kauert er im Rohre;
Zitternd über dem Gewalt'gen rauscht das Laub der Sykomore.“

Eine ebenfalls vortreffliche Tierballade ist das Gedicht: „Unter den Palmen.“ Durch landschaftliche Malerei ausgezeichnet sind das „Gesicht des Reisenden,“ „Mirage“ und viele andere See- und Wüstenbilder. Von den exotischen Balladen atmet „der Mohrenfürst“ den eigentümlichen Hauch des afrikanischen Lebens. Wir haben in ihm nicht nur die Handlung, sondern auch echt lyrische Empfindung, die sie verklärt. Noch mehr gilt dies vom Cyklus: „der ausgewanderte Dichter,“ in welchem die Szenerie des Urwaldes durch die Sehnsucht eines Dichtergemütes, durch das Heimweh des Einsamen in eigentümlicher Weise beseelt wird. Gleichen Zauber des Gemütes, eine durch den Kontrast mit der Ferne doppelt ergreifende Schilderung Deutschlands finden wir in den „Auswanderern“:

„O sprecht! warum zogt ihr von dannen?
Das Neckarthal hat Wein und Korn;
Der Schwarzwald steht voll finst'rer Tannen,
Im Spessart klingt des Aelplers Horn.

Wie wird es in den fremden Wäldern
Euch nach der Heimatberge Grün,
Nach Deutschlands gelben Weizenfeldern,
Nach seinen Rebenhügeln ziehn!

Wie wird das Bild der alten Tage
Durch eure Thränen glänzend wehn!
Gleich einer stillen, frommen Sage
Wird es euch vor der Seele stehn!“

Ebenso originell gedacht und ausgeführt ist die Ballade: „der Blumen Rache.“ Ueberhaupt enthalten gerade diese exotischen Balladen eine Fülle der seltensten Schönheiten, einen unvergleichlichen Zauber, dem sich nichts Aehnliches an die Seite stellen läßt. Man hatte bisher geglaubt, die dichterische Sprache zu entweihen, wenn man sie aus dem Reiche der idealen Allgemeinheit in eine sorgfältige Detailmalerei herabzog. Freiligrath hat zuerst das Detail dichterisch geadelt; seine Verse bebten vor keiner Bezeichnung zurück, welche ein treues und bestimmtes Bild zu geben vermochte, wenn sie auch auf den ersten Anblick zu sehr der technischen und

praktischen Sphäre entnommen schien und bisher nicht bei den deutschen Poeten im Schwang gewesen war. Doch er wußte sie in eine dichterische Beziehung zu bringen, daß sie mit eigentümlicher Kraft den Ausdruck hob, und führte sie überdies mit solcher Grazie ein, daß niemand an ihrer poetischen Courfähigkeit zu zweifeln wagte. Doch zeigte sich schon in einzelnen Gedichten Freiligraths neufranzösische Vorliebe für das Grelle und Gräßliche, wie z. B. in den Gedichten: „Mirage," „die seidene Schnur," „Anno Domini" „Schahingirai" u. a.; und die Effekte traten um so schroffer hervor, als Freiligrath immer nur das einzelne Bild gab und nicht über die bestimmte, mit treuen Farben ausgeführte Situation hinausging, sie nicht einmal durch Empfindung oder Reflexion milderte. In diese erste Epoche der Freiligrathschen Poesie gehört auch die später herausgegebene Sammlung, die Nachlese älterer Gedichte: „Zwischen den Garben" (1849), welche außer lieblichen Empfindungsblüten einige der originellsten Gaben deutscher Poesie enthält, in denen das Bizarre und Manierierte überwuchert, indem sich Freiligrath wie ein lyrischer Grabbe gebärdet, die aber dennoch eine außerordentliche Kraft der Darstellung an den Tag legen. Dazu rechnen wir „das Hospitalschiff," in welchen die unter der schwarzen Flagge der Krankheit verbrüderten Nationen in glühenden Fieberphantasien von ihrer Heimat träumen, und „der Freistuhl zu Dortmund," in welchem uns die echtdeutsche Poesie der Feme in heimatlicher Farbenpracht und in kräftig kerniger Beschwörung entgegentritt. Der Geist der „roten Erde" ist hier ebenso treffend abgespiegelt, wie „in der Nordsee" das Matrosenleben und die neblige Atmosphäre des Meeres.

Freiligraths „Gedichte" hatten sich rasch Bahn gebrochen in der Nation. Der König von Preußen gab ihm im Jahre 1842 eine Pension. Der Herweghschen Sturmlyrik war Freiligrath schon früher gegenübergetreten; in seinem Gedichte: „Aus Spanien" kamen die denkwürdigen, wahren, wenn auch von ihm selbst später verleugneten Verse vor:

> „Der Dichter steht auf einer höhern Warte,
> Als auf der Zinne der Partei;"

er hatte an den Triumphator Herwegh nach seinem berauschten Siegeszuge durch Deutschland einen poetischen Brief geschrieben, in welchem er ihn einen neuen Helden Sankt Jürgen nannte.

Doch „die Zeit jagte mit raschen Pferden," und ehe ein Dezennium verflossen war, hatte Freiligrath die Freiheitspoesie des Schwaben durch trunkene, wilde Dithyramben weit hinter sich gelassen und war der glühendste Sänger einer politischen Lyrik geworden, welche nicht mehr in

Stimmungen und Ahnungen schwelgte, sondern die roten Bilder der Revolution in greller Beleuchtung entrollte. Im Jahre 1844 legte er die Pension in die Hände des Königs von Preußen zurück und veröffentlichte seine Zeitgedichte „Ein Glaubensbekenntnis,“ in denen er sich offen und entschieden zur politischen Opposition bekannte. Er verwahrt sich gegen den Vorwurf eines buhlerischen Fahnentausches und betrachtet diesen Uebergang als eine notwendige Stufe seiner Entwickelung, wenn er auch zugeben muß, auf die Zinne der Partei herabgestiegen zu sein. In der That lag von hause aus in dem Freiligrathschen Naturell wenig Konservatives; seine Muse hatte eine erhitzte Beweglichkeit, die sich in Wüsten und Meeren austoben mußte, und selbst seine Schilderungen sind oft mit raschen, blitzenden Interjektionen hingeschleudert. Das Naturell aber ist bei Freiligrath Hauptsache, denn eine wissenschaftliche Begründung von Prinzipien auf politischem, ethischem und religiösem Gebiete liegt ihm gänzlich fern, und seine Ueberzeugungen sind, so fest sie sein mögen, naturwüchsig aus den Bewegungen der Zeit emporgewachsen. Schon in den Gedichten an Herwegh hatte Freiligrath sich nicht auf den Boden einer politisch-feindlichen Gesinnung gegen den Freiheitsdichter gestellt; es sprach sich darin mehr die Opposition der gestaltenden Poesie, welche feste Umrisse liebt, gegen die Unbestimmtheit eines Gefühlsleben aus, das in den Herweghschen Gedichten gährte und bei seinem Triumphzuge oft zu einem sinnverwirrten Ausbruche kam. Er hatte ja im Schlußverse dem Dichter im Namen der Freiheit Verzeihung zugesichert:

„Zieh hin — doch um zu kehren!
Die Freiheit kann verzeihn!
Bring' ein die alten Ehren,
In Liedern bring' sie ein.“

In einem anderen Gedichte an Hoffmann von Fallersleben scheint Freiligrath es auszusprechen, daß hier seine Begegnung mit diesem „derben und nagelschuhigen“ Minnesänger seine revolutionäre Entpuppung fördern half:

„Denk' ich wieder, wie im Traum,
Jener Nacht im Riesen,
Wo wir den Champagnerschaum
Von den Gläsern bliesen;
Wo wir leerten Glas auf Glas,
Bis ich alles wußte,
Bis ich deinen ganzen Haß
Schweigend ehren mußte.“

Die politische Lyrik hält sich indes im „Glaubensbekenntnis“ noch in maßvoller Beschränkung. Der Dichter singt „vom Baum der Menschheit,“

an dem sich Blüt' auf Blüte drängt; er feiert mit patriotischem Schwunge die „Knospe Deutschland“:

> „Der du die Blumen auseinanderfaltest,
> O Hauch des Lenzes weh' auch uns heran!
> Der du der Völker heil'ge Knospen spaltest,
> O Hauch der Freiheit, weh auch diese an!
> In ihrem tiefsten, stillsten Heiligtume,
> O küss' sie auf zu Duft und Glanz und Schein —
> Herr Gott im Himmel, welche Wunderblume
> Wird einst von allen dieses Deutschland sein.“

Charakteristisch für seine Dichtweise ist die Art, wie er die freie Presse feiert — nicht wie Herwegh und Prutz mit direkter Forderung, sondern indem er uns einen Zensor, einen Gedankenmörder, „im Irrenhause“ zeigt. Ueberall drängt die Freiligrathsche Poesie nach der Gestaltung und läßt den Gedanken nur aus der Situation hervorspringen. Er schreibt keine goldenen Koransprüche an die Wand; er meißelt scharfgeprägte Bilder in Stein. „Am Harze“ und „aus dem schlesischen Gebirge“ sind sozialistische Hübnersche Genrebilder.

Hatte Freiligrath im „Glaubensbekenntnis“ verheißen:

> „Nur das Kühnste bind' ich an
> Meinen Simsonsfüchsen —
> Mit Kanonen auf den Plan,
> Nicht mit Schlüsselbüchsen,“

so donnerten diese „Kanonen“ der politischen Lyrik in „Ça ira“ (1845) und den „Neuen politischen und sozialen Gedichten“ (1849) mit revolutionärem Bataillenfeuer los und schleuderten grelle Blitze aus dem Pulverdampfe. Er schwelgt in jakobinischer Erhitzung, in den wilden Bildern des Aufruhrs. Wohl war es in „Ça ira“ noch der Aufruf zum Kampfe; doch während dieser bei Herwegh wie ein Lerchenlied in den freien Lüften verhallte, klang er bei Freiligrath wie ein Kommandoruf zum Feuern. Man hörte hier nicht bloß agitatorische Reden; man sah die revolutionäre Thätigkeit; man sah aus den Lettern die Kugeln gießen; man sah die Landwehrzeughäuser erstürmen und die Waffen rauben. Wo Herwegh dichterisch postulierte, da organisierte Freiligrath. Das waren nicht mehr die politischen Sturmvögel der Revolution; das war der Sturm selbst, der die Masten und Raaen zerstörte. Wie Herwegh sich stets an einen Gedanken, eine Stimmung und Losung anlehnt: so Freiligrath an ein Bild, an eine Anschauung, eine Begebenheit. Kaum läßt sich ein treffenderes Bild für die in den Tiefen der Gesellschaft gährende Macht finden, als jene Männer des Volkes, jene Cyklopen des Dampfschiffes,

welche unten arbeiten, während die feine Gesellschaft oben Luft, Licht, die reizende Landschaft, das frische, freudige Leben genießt. Aber die Arbeit, welche das Schiff fortbewegt, hat zugleich eine vernichtende Kraft — ein Entschluß des Arbeiters ist im stande, das Schiff in die Luft zu sprengen. Wie man auch über die Berechtigung dieser Weltanschauung denken mag, so ist ihre poetische Darstellung doch nicht allegorisch hölzern, sondern von unmittelbarer Lebendigkeit. Ebenso ist das Gedicht: „die Toten an die Lebendigen“ eine grell beleuchtete Revolutionsstudie, eine düster flackernde Hymne des Aufstandes. Die Viktor Hugosche Ader in Freiligrath, die Vorliebe für das Wilde und Schreckhafte, gleichsam für das äußerlich Dämonische, für die Kampfwut losgelassener Volkshaufen und alle politischen Naturschauspiele, knüpfte mit Vorliebe an die Thatsachen der deutschen Revolution an, hinderte aber eine vollkommen historisch-poetische Darstellung durch den Trommellärm und das Sturmgeläute erhitzter Parteiwut. So originell diese Rembrandtschen Revolutionsgedichte Freiligraths sind, so fehlt ihnen doch die innerliche Gedankenmacht; es fehlt der versöhnende Geist, der über dem ringenden Chaos schwebt, während manche Bizarrerien seiner Dichtweise: die Sprachmengerei, der durch Interjektionen zerhackte Stil, das hastige Hinwerfen der Bilder, hier störender, als in seinen exotischen Gedichten, hervortreten. Infolge dieser revolutionären Gedichte angeklagt und verfolgt, begab sich Freiligrath 1851 nach London, wo er in einem kaufmännischen Geschäft eine gesicherte Stellung fand. Seine Poesie ruhte hier lange Jahre hindurch; er gab eine englische Anthologie heraus und Uebersetzungen amerikanischer und englischer Dichter, eines Longfellow, Burns u. a., welche seine seltene Formbeherrschung und Sprachgewandtheit von neuem bezeugten. Nach dem Kriege von 1866 kehrte er nach Deutschland zurück, ließ sich aber, unzufrieden mit der Wendung der Dinge, nicht in Preußen, wohin die Rückkehr ihm verstattet war, sondern in dem damaligen schwäbischen Schmollwinkel jenseits der Mainlinie nieder. Es war indes für ihn eine nationale Sammlung veranstaltet worden, welche ein bedeutendes Resultat ergab; seine Popularität trat bei den oratorischen und deklamatorischen Festen, die zu seinen Ehren stattfanden, glänzend hervor. Erst im Jahre 1870, als ganz Deutschland gegen Frankreich zu den Waffen griff, söhnte er sich mit der neuen politischen Gestaltung seines Vaterlandes aus und war, wie wir sehen werden, einer der hervorragendsten Sänger der neuen Kriegslyrik. Seine „Gesammelten Dichtungen“ erschienen in sechs Bänden 1870, 4. Aufl. 1877.

Der politischen Lyrik gehören, mit eigentümlicher Wendung und Färbung, zwei schlesische Dichter an, beide der Aristokratie entsprossen,

beide durch einen allzu frühen Tod der Litteratur entrissen; der erste ein kriegerischer Prophet ihrer ersten Epoche, der zweite ein sinnig wehmutsvoller Elegiker und gestaltender Poet ihrer zweiten; der erste aufgehend in stürmischer Lyrik, der zweite eine geistige Größe überhaupt von seltener Bildung, tiefem Jean Paulschem Humor, allseitigem künstlerischem Streben, ebenso ausgezeichnet als Romandichter und Kritiker, wie als Lyriker: Moritz Graf Strachwitz aus Peterwitz (1822—47) und Georg Spiller von Hauenschild (Max Waldau) aus Breslau (1826 bis 1855). Strachwitz ist in seinen ersten Gedichten: „Lieder eines Erwachenden“ (1842) ein Herwegh zu Pferde, von gleicher, unbestimmter Kampfeslust beseelt:

„Die scheue Muse ward zur Amazone
Und tummelt sich auf erzbeschupptem Renner;
Um's Haupt den Stahlhelm statt der Blütenkrone,
So stürzt sie freudig in die Schlacht der Männer.“

Er braucht nicht erst die Schwerter aus der Erde zu reißen; er hat von hause aus sein gutes Schwert und sein stattliches Roß. Die Sporen in die Flanken gehauen, die Schenkel an das Streitroß festgepreßt, die Paniere zum Kampfe ausgespannt, „ans Schwert die Hand“:

„O fraget nicht, wo Feinde sind“ —

so sprengt unser „erwachender“ Ritter in dithyrambischen Rhythmen einher. Wie Herwegh gegen die Tyrannen, so kämpft Strachwitz gegen „Schelme und Lumpen,“ gegen die Philister. Seine Gedichte sind Apotheosen der wilden Leidenschaft, die er auch in der Liebe hoch über die Empfindung stellt. Er verherrlicht den Zorn, den „freien Liederkönig,“ und den Zweikampf:

„Für scharfes Wort den scharfen Stahl,
Und gält' es Fluch und Höllenqual“;

er verdammt in einer feurigen Ode die aurea mediocritas:

„Sollt schwarz und weiß ihr unterscheiden
Und zwischen beiden wählen schlau,
So sagt ihr: Her mit allen beiden!
Wir mischen beide in das Grau.“ —

kurz, alles ist Sturm und Drang, tollkühner Mut, radikale Entschiedenheit der Gesinnung, moderne Ritterlichkeit ohne mittelalterliche Elegik, ohne feudale Sehnsucht, eine heißblütige Poesie, der man alle Adern klopfen hört. Reim und Metrik sind mit Meisterschaft gehandhabt; Strachwitz ist ein Schüler Platens, den er auch mit Begeisterung feiert. Doch der Gedanke selbst, der sich in der melodisch schwunghaften Form ausprägt, entspricht oft nicht dem gewaltigen Kraftaufwande der Diktion, die sich in

titanischen, Himmel und Erde bewegenden Bildern ergeht. Manches welke Gedankenblättchen wird von diesem Sturme der Diktion umhergewirbelt. Nach dieser Seite hin bezeichnen die „Neuen Gedichte" (1848) einen Fortschritt: Form und Inhalt sind klarer geworden; aber der Dichter befindet sich in Opposition mit der Zeit; er verdammt die Dichtkunst, die zur Fechtkunst umgeschaffen worden, obschon er sich selbst in den „Liedern eines Erwachenden" auf dem poetischen Fechtboden tummelte und auch jetzt polemisch gegen die Polemik auftritt:

„Es trägt die Kunst ihr eisern Los mit Qualen.
Laß, Herr, die Göttliche in ihrer Hoheit
Nicht untergehn, ein Opfer der Vandalen,
In dieses Meinungsstreits ergrimmter Rohheit!"

Er besingt, „der Stadt der Kritik und Politik entflohn," die Romantik und ihr märchenhaft Entzücken, ihr frommes Ahnen und süßes Schaudern; er trauert in Asche um das Vaterland, das zu Grabe geschleppt und in Stücke gerissen wird; er feiert die „deutschen Hiebe," mögen sie nun die Wälschen oder die Reußen treffen; er wird weltmüde in der „Krämerluft," ärgert sich über Gaunergesichter, über Lump und Kompagnie, für welche die Welt zur Aktienbörse wird. Doch die Herbheit und einseitige Verbissenheit des Dichters, dem zum Aerger der Sturm der Weltgeschichte von der entgegengesetzten Seite der Windrose wehte, als er erwartet hatte, dies Unbehagen, dieser Haß gegen einzelne Stände, diese Flucht aus der Zeit in die alte Waldromantik: das alles, was uns mißlich berührt, wird vollkommen ausgeglichen durch den warmen, deutschen Herzschlag des Dichters, durch den lebendigen Patriotismus, der in der Hymne: „Germania" seinen volltönendsten Ausdruck gefunden. Dies eine Gedicht verbürgt dem Namen Strachwitz eine schöne Unsterblichkeit; es ist die köstlichste Blüte seines Talentes, das hier in einfacher rhythmischer Architektonik eine seltene Erhabenheit atmet und den energischen Lapidarstil schreibt, der jedem Worte ein unvergeßliches Gepräge giebt:

„Daß dich Gott in Gnaden hüte,
Herzblatt du der Weltenblüte,
Völkerwehre,
Stern der Ehre,
Daß du strahlst von Meer zu Meere,
Und dein Wort sei fern und nah',
Und dein Schwert, Germania!"

Nimmt man hierzu Gedichte von so glänzendem Kolorit der Naturmalerei, wie: „Ein Wasserfall" oder Balladen von solcher kernigen Epik, solcher gedrungenen Handfestigkeit der Darstellung, plastischen An=

schaulichkeit und Größe der historischen Auffassung, wie: „Hie Welf“ so muß man das frühe Dahinscheiden eines Dichters doppelt bedauern, der sich aus seiner Sturm- und Drangperiode gewiß zu außerordentlichen Leistungen, besonders auf epischem Gebiete, emporgearbeitet hätte, und der auch mit dem, was er geschaffen, durch die künstlerische Pflege einer schönen Form und eine kräftige, süßlichen Empfindungen feindliche Gesinnung, einen ehrenvollen Platz unter den deutschen Lyrikern einnimmt.*)

In noch erhöhterem Maße gilt dies von Max Waldau (Georg von Hauenschild), an dessen frühem Grabe der Litterarhistoriker mit gerechter Trauer weilt. Es giebt Talente, welche den Keim des Todes in sich tragen, denen früh zu sterben als ein Glück vom Schicksale vergönnt ist, weil wohlfeil errungene Lorbeern sonst zeitlebens ein welker Schmuck auf ihrem Haupte wären. Für einige, wie Hölty, ist der frühe Tod eine elegische Verklärung ihres Lebens und Dichtens; für andere, wie Körner, eine ruhmvolle Besiegelung ihres begeisterten Strebens. Doch wenn Dichter von solcher Lebenskraft, solchem geistigem Reichtume, solchem weltoffenen Sinne, Produktionsdrange und unverwüstlichem Humor, wie Waldau, in der Jugend sterben, so macht dies den untröstlichen Eindruck einer durch vulkanische Explosion verschütteten Gegend mit üppigen Lebenshoffnungen und unvollendeten Prachtbauten. Waldau war ein geistig gesunder Dichter, der alle Krankheitsstoffe der Zeit durch überlegenen Humor überwand und ein so reges Streben nach künstlerischer Läuterung in sich trug, daß er bei seiner großen Begabung das Höchste zu erreichen fähig schien. Wenn man auch den Hauptnachdruck auf seine humoristischen Romane legen muß, auf welche wir später zurückkommen werden, indem sich in ihnen der ganze Reichtum und die ganze Bedeutung seines Talentes entfaltet: so nimmt er doch auch als lyrischer Dichter durch Grazie und Weihe künstlerischer Form, durch seelenvolle Empfindung und hinreißenden Schwung, durch Anmut in der Idylle und Pathos in der Dithyrambe und durch sein Streben, die Lyrik zur Epik durchzubilden, einen hervorragenden Rang ein. Hauenschilds erstes Werk: „Blätter im Winde“ (1848) waren gesammelte Jugendgedichte, welche rasch genug im Winde verwehten, indem ihnen bei glücklichen Einzelheiten doch eine bedeutende und glänzende Physiognomie fehlte, und ein erstickender Bilderwust den geraden Wuchs des Gedankens hemmte. Die „Kanzonen“ (1848) zeigten das Streben nach künstlerischer Rundung, waren klarer und frischer

*) Die „Lieder eines Erwachenden“ erschienen in fünfter, illustrierter Ausgabe 1854; die siebente vermehrte Gesamtausgabe der „Gedichte“ 1878. Mit einem Lebensbilde des Dichters von Karl Weinhold.

und gaben oft dem Gedanken einen ebenso melodischen, wie schlagenden Ausdruck. Erst mit der ausgezeichneten Nachdichtung der „Sirvente des Pierre Cardinal" (1850) betrat Max Waldau den Boden der politischen Lyrik, indem er dies poetische Feuerzeichen aus der Zeit der Troubadours hell am deutschen Himmel lodern ließ. Konnte es überhaupt eine glänzendere Rechtfertigung der politischen Lyrik geben, als dies Heraufbeschwören verwandter poetischer Erscheinungen aus den Zeiten des Mittelalters, die formvollendete Wiedergeburt einer fulminanten Kriegserklärung gegen die Tyrannei, die unter dem heiteren tiefblauen Himmel der Provence, wo nur Lenz und Liebe zu wohnen schienen, ein wandernder Sänger gedichtet? Waldau selbst wandte sich in seiner nächsten Kanzone: „O diese Zeit" (1850), der unmittelbaren Gegenwart zu, ein Troubadour des neunzehnten Jahrhunderts, der die Zerrüttung des Vaterlandes und die blutigen Kämpfe der Parteien, die politischen Glaubenskriege seiner Zeit, die Zerstörung so vieler Hoffnungskeime in wehmütigen Klängen besingt. Diese Dichtung zeigt uns die politische Lyrik in einem neuen Stadium und einer neuen Form; im Stadium der Enttäuschung, der Rat- und Trostlosigkeit und in der Form der Elegie. Nach den Thyrsusschwingern und Propheten kamen die Schlachtenmaler; ihnen folgt der Elegiker, der sich nicht, wie andere, mit satirischem Behagen an seinen eigenen gescheiterten Idealen rächt, sondern mit weichem Gemüte die dumpfe, gedrückte Stimmung einer Zeit, die so viel verschlang, was sie geboren, in das Wachs zarter Verse gräbt. Diese langatmigen Kanzonen bilden in ihrem weiten Faltenwurfe, in ihrer künstlerischen Verschlingung gleichsam ein poetisches Leichentuch. Selbst die Form hat etwas Verdüstertes und Verzagtes; es ist kein freudiges Austönen der Begeisterung; es sind schweratmende Verse; es ist ein düsterer Trauermantel, in den sich hier der Gedanke hüllt. Die politische Lyrik, bisher ein Erbteil stürmischer und scharfer Geister, zeigte sich hier zurückgekehrt zur Quelle weicher und zarter Empfindung und schien so den ganzen Kreis lyrischer Gestaltung durchlaufen zu haben. Max Waldau selbst suchte, was die Zeit und das eigene Herz bewegte, in den dauernden Gestalten des Epos zu befestigen, das Bild und die bestimmte Begebenheit an die Stelle des Gedankens und der Empfindung zu setzen. Er dichtete sein kleines Epos: „Kordula, eine Graubündner Sage" (1851), das bald darauf in einer neuen, gänzlich durchgearbeiteten Ausgabe erschien, das letzte Vermächtnis des Dichters, der sich bestrebte, die lyrische Skizze zu epischer Architektonik auszubauen und durch Erweiterung des objektiven Elementes und der behaglich ausgeführten Darstellung den höheren Anforderungen des Epos

gerecht zu werden. „Kordula“ ist eine anmutige Liebes- und Freiheitsdichtung, ohne alle rhetorischen Posaunenstöße der Tendenz, durchweht von der frischen Schweizer Bergluft. Der Kampf des gesunden, kräftigen Bauernstandes gegen die Uebergriffe des Rittertumes, ein Kampf, welcher mit dem Siege der Bauern und der Verbrennung der Burg Gardoval endigt, bildet den mit kräftigen Farben ausgeführten Grund des Gemäldes, auf welchem die liebliche Alpenrose „Kordula“ in duftig-reizvoller Gestalt uns entgegenblüht. Prächtig, wahr und treu sind die landschaftlichen Schilderungen.

Die Sprache ist, so glänzend das Kolorit der Naturschilderungen sein mag, und so verwachsen an einigen Stellen die Bilderblüten sind, im ganzen doch von einer uns zutraulich anmutenden Einfachheit, welche von dem Vers mit den vier Hebungen und dem jambischen Rhythmus begünstigt wird. Nur der gepaarte Reim bringt auf die Länge eine verstimmende Monotonie hervor und giebt einzelnen Stellen, von denen man höheren Schwung erwarten durfte, eine triviale Färbung. Im ganzen herrscht eine heitere Anschaulichkeit vor, und obwohl das Element einer gedanken- und seelenvollen Innerlichkeit die ausgearbeitete Plastik überwiegt, so sind doch manche Partien der Dichtung im echten Tone des Epos gehalten, von großer Sauberkeit der Zeichnung; das wohlgefällige Verweilen bei den einzelnen Zügen, kennt die Hast des Lyrikers nicht. Die letzte Dichtung Waldaus: „Rahab“ (1854) ist eine dithyrambische Mänadenstudie, ein Versuch auf Viktor Hugoschem Terrain, eine lyrische Hebbeliade, Anatomie des weiblichen Herzens in seiner höchsten nervösen Aufregung, ein pathologisches Gedicht mit Vorliebe für das Gewagte, für die Darstellung der wilden Leidenschaft in Liebe und Rache, aber doch von keuscher Wahrheit bei dem anstößigsten Bilde, eine Dichtung aus einem feurigen Gusse, in den schwunghaftesten Anapästen, von außerordentlicher Sprachgewandtheit, welche nur hin und wieder in stürmischer Ueberreizung zu gesuchten Wendungen greift. Von der vielseitigen und seltenen Begabung des Dichters, von seiner reichen Phantasie und seinem Talente für die Musik der Sprache bleibt „Rahab,“ noch mehr als „Kordula,“ ein glänzendes Zeugnis:

> „Ein atmendes Wunder, wie Bildner es träumen in Sehnsucht,
> Doch nimmer dem Marmor entringen und nimmer dem Erze —“

so tritt das Bild der Heldin in einer glühenden Schilderung vor uns hin! — Die Bedeutung von Waldaus dichterischem Streben läßt sich dahin zusammenfassen, daß er aus dem Geiste der Zeit herausdichtet, ohne seinen Werken bestimmte tendenziöse Etiketten anzukleben; daß er nirgends

die Schönheit den Forderungen der Freiheit opfert; daß er die organische Einheit des Kunstwerkes bewahrt, aber auch durch alle Adern dieses Organismus den lebendigen Geist des Jahrhunderts kreisen läßt.

Neben diesen Koryphäen der politischen Lyrik ging ein vielstimmiger Chorus einher, welcher hinter dem Chore der lyrischen Frösche, die in den Weihern der Liebespoesie quaken, an Zahl nicht zurücksteht. In allen diesen „Gedichten“ herrscht Kraft, Pathos, das sich nur oft zur Phrase verflüchtigt, aber auch die hohlste Renommage des Ausdruckes, und die Gesinnung wird als Talent verkauft. Die Herweghsche Lyrik hatte die Jugend elektrisiert, die sich mit prophetischen Gebärden erhob und lyrische Sturmleitern anlegte. Am kräftigsten und gediegensten von diesen Poeten tritt der Schweizer Gottfried Keller, geb. 1819 zu Zürich, jetzt Mitglied des großen Rates in dieser Stadt, in den „Gedichten“ (1846) und den „Neuen Gedichten“ (1851) auf, in denen er dem Jesuitismus in jeder Gestalt den Krieg erklärt, aber neben diesen Fehdebriefen auch Landschaftsbilder von echtem poetischem Schmelz und Gedichte von Innigkeit des Gefühls schafft. Der Enthusiasmus für den Kampf der Nationalitäten um ihre Befreiung, dem Platen in den Polenliedern und Wilhelm Müller in den Griechenliedern einen so herzerhebenden Ausdruck gegeben, glühte natürlich in der deutschen Lyrik fort. Ferdinand Gregorovius ließ sich durch den ungarischen Krieg zu „Magyarenliedern“ begeistern, Herrmann Püttmann und Karl Gaillard hatten schon früher „Tscherkessenlieder gedichtet, Stoffe, welche durch ihren eigenen Schwung auch mäßige Begabungen tragen, indem nicht nur der Kampf für nationale Unabhängigkeit alle Sympathien für sich hat, sondern auch das bestimmte Kolorit des Landes und der Volkssitte die Poeten vor allzu haltlosen Ergüssen schützt. Merkwürdigerweise hat der deutschnationale Kampf in Schleswig, der doch patriotische Gemüter unmittelbar elektrisieren mußte, keine zahlreichen lyrischen Blüten gezeitigt und weder vorher durchgreifende Kampflieder, noch später bedeutsame epische Gestaltungen hervorgerufen. Dem Beispiele Emanuel Geibels, der für Schleswig-Holstein begeisterte Sonette schrieb, folgte Julius Rodenberg in geharnischten Sonetten, „Für Schleswig-Holstein“ (1850 bis 1851), Heinrich Zeise in „Kampf- und Schwertliedern“ (1848), der schwunghafte, an Herweghs begeisterte Jugendlichkeit erinnernde Bernhard Endrulat, geb. 1824 zu Berlin, ein tapferer Mitkämpfer gegen Dänemark im Feldzug von 1850, in „Gedichten“ (1857) kräftig und zart, in „Geschichten und Gestalten“ (1863) auch das Gebiet der erzählenden Dichtung mit Formgewandtheit bebauend, nicht ohne daß

man allen diesen Gedichten das Kriegsfeuer, den Schwung patriotischer Erhebung, ja die Wärme des eigenen Erlebnisses anmerkte, aber ohne jene Energie, welche den Dichtungen ein vollgültiges nationales Gepräge erteilt. Nur das Volkslied: „Schleswig-Holstein meerumschlungen" brach sich Bahn durch das Getümmel lyrischer Klänge und wurde die Marseillaise des neuen Dithmarsenkampfes.

Abgesehen von diesen Schleswig-Holsteinschen Poeten war die politische Lyrik in den ersten Jahren nach 1848 unerquicklich genug. Der frische Freiheitslenz war vorüber, in welchem die allgemeine Bewegung, wie mit Naturgewalt, hochgehende dichterische Wellen ans Gestade warf. Nun begann viel welkes poetisches Laub im Winde zu rascheln. Es herrschte die Poesie der Masse, pseudonym und anonym, mit mehr konvulsivisch zuckender, als freier Bewegung, die Poesie mit Pike und Jakobinermütze, die Lyrik der ästhetischen Sansculotten. Jedes Zeitereignis beschrieb, wie ein ins Wasser geworfener Stein, neue lyrische Kreise. Wie früher die Zeitsignale, Zeitlieder u. a., so keimten jetzt die Märzlieder, Märzgesänge hervor und machten den unschuldigen Mailiedern den Platz auf dem Markte der Litteratur streitig. In den Titeln grassierte ein wildes Fieber des Pikanten; es gab Galgen- und Laternenlieder, eine wenig förderliche Erhebung der Poesie. Auch die revolutionäre Poesie hatte bald ihr bestimmtes Schema, welches der Talentlosigkeit zu gute kam. Diese Lyrik war nichts als eine monotone Repetieruhr der Revolution, deren Uhrwerk bald gänzlich einschlief. Am längsten blieb der revolutionäre Sangesmut frisch in den Gedichten von Adolf Strodtmann aus Flensburg (1829—1878), der im Jahre 1848 unter die schleswig-holsteinschen Fahnen eilte, in dem Treffen bei Bau schwerverwundet, in dänische Gefangenschaft geriet, die er auf einem Kriegsschiff abbüßte, und als interessanten Beitrag zur schleswig-holsteinschen Kriegspoesie seine „Lieder eines Kriegsgefangenen auf der Droning Maria" (1850) erscheinen ließ. Im Herbst 1848 bezog er die Universität Bonn, wo er mit Kinkel befreundet wurde, dessen Biographie er später herausgab (2 Bde., 1850). Relegiert wegen eines Preisgedichts auf Kinkel, lebte er in London, Paris, dann als Buchhändler in Amerika, bis er 1856 nach Deutschland zurückkehrte und sich in Hamburg niederließ. Als Herausgeber von Heines Schriften und als Biograph dieses Dichters, sowie neuerdings als Herausgeber von „Bürgers Briefwechsel" hat er sich unleugbare Verdienste um unsere neue Litteratur erworben. Es ist anzuerkennen, daß ihn die jahrelange Beschäftigung mit einem so gefährlichen Dichter, wie Heine, dessen Manier zur Nachahmung verlockt, nicht zu einem lyrischen Kopisten des Pariser Aristophanes machte. Seine „Lieder der

Nacht" (1850) und seine Gedichte: „Brutus, schläfst Du"? (1863) sind mehr im Herweghschen Stil gehalten; aber der blutrote Radikalismus derselben erschien verspätet in einer Zeit, wo die Hebel der geschichtlichen Bewegung bald von ganz anderer Seite angesetzt werden sollten. Die „Gedichte" (1857) und „Ein Hohes Lied der Liebe" (1858) treten ebensowenig in die Bahnen Heinrich Heines; sie haben einen voll hinströmenden Guß der Empfindung und zeugen von großer Formgewandtheit. Strodtmanns epische Dichtungen werden wir später besprechen.

Das Jahr 1866 brachte, statt der Idealpolitik, durch welche die Fachpolitiker ihre geheime Verwandtschaft mit den Dichtern verrieten, eine Realpolitik mit Blut und Eisen, welche Deutschland der langersehnten Einheit auf den Schlachtfeldern eines innern Krieges zuführen sollte. Die deutsche Lyrik erhob zunächst ihre warnende Stimme; sie verhüllte ihr Haupt vor den Gräueln des Bürgerkrieges. Solcher Stimmung gab Freiligrath mit frischer Lokalfärbung Ausdruck in seinem „Westphälischen Sommerlied", während Prutz sie in schwunghaften „Terzinen" aussprach, die ihm eine Anklage vor dem Gericht zuzogen. Doch trotz der Proteste der Muse ging die deutsche Einheitsbewegung über die Schlachtfelder in Böhmen und am Main ihren siegreichen Gang. Der errungene Sieg begeisterte zwar einzelne Dichter zu Kaiserliedern; aber die glorreichen Kriegsthaten fanden noch immer nicht ihren Homer, die Schlacht bei Königgrätz noch nicht einmal ihren Scherenberg.

Um so voller flutete der Strom der politischen Lyrik einher, als durch die freche Herausforderung Frankreichs der nationale Stolz unserer Nation gekränkt war, und ein mutwillig vom Zaune gebrochener Krieg das ganze deutsche Volk zu den Waffen rief. Alle Parteien, die äußerste Linke wie die äußerste Rechte, waren auch in der Lyrik einstimmig, als es galt, diesen Frevel und seinen Urheber zu verurteilen und die Begeisterung der Kämpfer anzuregen. Der deutsche Dichterwald, in welchem es von allen Zweigen singt, verwandelte sich in den Wald von Dunsinan, der gegen den französischen Macbeth kampflustig heranrückte. Man hat vielfach versucht, die Kriegslyrik von 1870 und 1871 gegen die Lyrik der Befreiungskriege zurückzusetzen, aber mit Unrecht; denn wenn auch so eigentümliche Erscheinungen wie Theodor Körner, bei dem die Leier sich mit dem Schwert so schön vereinigte, dieser neuen Epoche fehlten, wenn außerdem durch die massenhafte Mobilisierung der Kriegslyrik auch der poetische Troß in einer früher nicht gekannten Weise sich geltend machte: so hat doch diese Lyrik einzelne Gedichte von dauerndem Werte und von einem künstlerischen Adel hervorgerufen, mit welchem die gefühlsinnigeren Ergüsse des Jahres 1813 nicht

wetteifern können. Da auch die zahmsten Lyriker zum Schwerte griffen, so würde ein homerischer Schiffskatalog derselben zugleich eine Registratur unserer ganzen modernen Lyrik vertreten; wir wollen daher hier nur die hervorragendsten Gedichte erwähnen; die Charakteristik der Dichter selbst in ihrer großen Mehrzahl möge man in den betreffenden Abschnitten nachlesen.

Allen voran stürmte Ferdinand Freiligraths geharnischte Muse, gleich als wollte sie die langversäumte Begeisterung für Deutschlands Größe nachholen, mit einem Hymnus im Stil von Rouget de l'Isle's Marseillaise „Hurrah, Germania", den auch unsere deutschen Rachels von der Bühne herab deklamierten. Wilde Kampfeslust, die mit flatternden Locken und gezogenem Schwert auf den Feind drang, ein starker selbstgewisser Patriotismus, durchatmete dies Sturmeslied, das wie rhythmisches Kriegsgeschrei gemahnte. Die „Trompete von Gravelotte" oder die „Trompete von Vionville", wie sie Freiligrath in seinen „Gesammelten Dichtungen" bezeichnete, ist die stimmungsvollste Ballade unserer ganzen Kriegslyrik und in jeder Hinsicht eine Perle derselben. Der milde Geist eines humanen Samaritertums beseelt das Gedicht: „An Wolfgang im Felde". Nicht mit so wildem Trommelwirbel, wie in „Hurrah, Germania", aber mit dem Posaunenklang der biblischen Streiter, rückte die Muse von Emanuel Geibel ins Feld; aber sein „Kriegslied" hat festen gedrungenen Zusammenhalt und energische Wucht und sein gleichsam mit allen Glocken läutendes Siegeslied nach der Schlacht bei Sedan: „Am 4. September" ist in bezug auf künsterische Behandlung des Reimes ein Meisterstück. Schon lange ein schwunghafter Herold des neuen deutschen Reichs hat Geibel auch die begeistertsten Kaiserlieder gesungen. Mit pomphaften Terzinen, fulminanten Hymnen („Auf die Knie, Frankreich!") und in einem Kriegslied von Berangerscher Bravour beteiligte sich Julius Grosse an der Lyrik der Kriegsjahre. Gegen den französischen Kaiser wandte sich Emil Rittershaus mit energischen Kriegserklärungen und frischen Marschgesängen, und ebenso Oskar von Redwitz, der nach dem Krieg in einem Cyklus von mehr als fünfhundert Sonetten seine patriotische Gesinnung in ausgiebigster Weise ablagerte, mit volltönender Beredsamkeit. Der Verfasser dieses Werkes hat in einem „Kriegslied", in Gedichten „Rache für Waterloo", „das rote Kreuz", „an Viktor Hugo", „Requiem" u. a. in bald sangartigen, bald elegischen und dithyrambischen Klängen sich an dem allgemeinen lyrischen Aufgebot beteiligt. Schöne politische Situationsbilder verdanken wir der feinsinnigen Muse von Wilhelm Jensen, gemütlich anmutende Klänge dem greisen

Karl von Holtei, geharnischte Sonette dem vielseitig gebildeten Oswald Marbach. frische Kriegslieder Albert Träger, Julius von Rodenberg, George Hesekiel, der die spezifisch preußische Färbung mit warmem Kolorit vorwiegen läßt, dem geistreichen Liedersänger Karl Gerok, der statt unter Palmen, unter Lorbeern wandelt, Wolfgang Müller von Königswinter, Müller von der Werra, dessen Lieder von allen Männergesangvereinen gesungen werden u. a. Doch das große Volks- und Kriegslied von 1870 war die „Wacht am Rhein“, gedichtet von Max Schneckenburger, gleichzeitig mit dem Beckerschen Rheinlied 1840, getragen von den Klängen der Wilhelmschen Komposition, trotz einzelner schwächlicher und süßlicher Wendungen von Volk und Heer unter den Waffen, in den Lagern, in der Heimat mit ausschließlicher Vorliebe gesungen. Die volkstümliche Lyrik wurde durch das Kutschkelied bereichert, ein Lied von zweifelhafter Herkunft, das eine zahlreiche Litteratur hervorrief. Die Wiederauferstehung der politischen Lyrik, welche die Akademiker de pur sang bereits für begraben hielten, als Kriegslyrik in den Jahren 1870 und 1871, war eine so glänzende, daß der Zweifel an ihrer Berechtigung von jetzt ab verstummen muß. Den Maßstab für ihren Wert giebt nicht die Produktion der Masse, sondern das Schaffen der hervorragenden Talente; einzelne dieser Kriegsgedichte sind in einem Lapidarstil gehalten, der sie zu einem dauernden Nationaleigentum macht*).

Eine weit geringere Rolle als die politische spielte die sozialistische Tendenzlyrik, welche sich vergebens bemühte, Hunger, Elend und die kommunistische Phrase zu poetischen Schöpfungen zu amalgamieren, oder der Polemik gegen den Rechtsstaat und die Bourgeoisie ein dichterisches Flügelkleid anzuziehen. Sie wurde greller, als Freiligrath, ohne seine

*) Ein Repertorium der Kriegslyrik von 1870 bildet die umfassende, von Franz Lipperheide herausgegebene Sammlung: „Lieder zu Schutz und Trutz“ (1870—71). Eine kritisch gewähltere Prachtausgabe ist das von Müller von der Werra und Oskar von Baentsch herausgegebene Album: „All-Deutschland“ (1871). Wer die Physiognomien der einzelnen Dichter festhalten will, dem ist die in gesonderten Heften ebenfalls von Lipperheide herausgegebene Sammlung: „Für Straßburgs Kinder“ zu empfehlen; er findet hier die Kriegsgedichte von Friedrich Bodenstedt, Karl Gerok, Rudolf Gottschall, Hermann Grieben, Julius Große, Karl von Holtei, Wilhelm Jensen, Herman Lingg, Oswald Marbach, Alfred Meißner, Gustav von Meyern, Wolfgang Müller von Königswinter. Wilhelm Osterwald, Adolf Pichler, Heinrich Proehle, Julius Rodenberg, Christian Schad, Karl Simrock, Franz Trautmann, Albert Träger, Heinrich Viehoff und Heinrich Zeise. Ernst Hensing, Ferdinand Metzger, Münch und Schneider haben „die Kriegspoesie der Jahre 1870 und 71“ (6 Bde., 1873—74) in einer höchst umfassenden, zu einer politischen Geschichte geordneten Sammlung herausgegeben.

Darstellungsgabe, welche durch ihren Schwung selbst das anscheinend Triviale unter ein höheres Licht rückte. Der Sozialismus hat eine vorzugsweise wissenschaftliche Bedeutung als eine Kritik der bisherigen nationalökonomischen Systeme; doch weder in seinen praktischen, noch poetischen Experimenten war er bisher glücklich. Was er verdrängen will, die Armut des Proletariats, die bittere, herzzerreißende Not, die traurigen Thatsachen der Gesellschaft, das sind grelle Bilder ohne Versöhnung, welche in massenhafter Behandlung in der Poesie einen widerwärtigen Eindruck machen, und welche nur ein Meister der künstlerischen Oekonomie und des Kontrastes an geeigneter Stelle verwerten kann; und was er an die Stelle setzen will, sei es ein Phalanstére Fourniers oder Cabets Ikarien, das sind menschenbeglückende Zwangsanstalten von der saubersten wirtschaftlichen Prosa, und nichts widersteht der poetischen Freiheit und Bewegung mehr, als eine organisierte Glückseligkeit.

Fünfter Abschnitt.

Die philosophische Dichtung.

Julius Mosen. — Friedrich von Sallet. — Melchior Meyr. — Titus Ullrich. — Wilhelm Jordan. — H. Heller. — Robert Hamerling.

Eine Lyrik des Gedankens mußte allen denen als eine Abart erscheinen, welche immer nur die beschränkte Form des Liedes vor Augen hatten und Schiller und Klopstock über Goethe und Uhland vergaßen. Dennoch drängte eine so bildungsreiche Zeit, wie die unsrige, darauf hin, die üblichen Formen des lyrischen Minnesanges, die Tabulaturen des lyrischen Meistersanges zu überwinden und die gedankenvollen Anregungen, welche aus den philosophischen Systemen in die Poesie hinüberströmten, dichterisch auszubilden. Wie hätte auch eine Reihe von Gedankensystemen, der die Litteratur aller Nationen nichts Aehnliches an die Seite zu setzen hat, auf diesem Felde wirkungslos bleiben können! Ein Kant, Fichte, Schelling, Hegel, Herbart, Feuerbach, Schopenhauer, eine Reihe von Gedankenkönigen mit Zepter und Krone, hinausweisend in die Zukunft, wie die Reihe von Banquos Sprößlingen im Zauberspiegel mußten ja auch im Herzen der Dichter ein Streben nach geistiger Ebenbürtigkeit entzünden und sie antreiben, die ausgefahrenen Geleise der Lyrik zu verlassen und für ihre poetischen Bauten eine dauernde geistige Grundlage zu suchen. Wohl geht Philosophie und Poesie

in der Gestaltungsweise himmelweit auseinander, und wozu eine ungünstige Mischung beider führt, das sehen wir an vielen, nicht unbedeutenden litterarischen Charakteren, welche die eine immer in die andere hineinspielen lassen, weil ihre eigene Organisation haltlos zwischen beiden hin und her schwankt. Hat doch selbst Schiller in seiner vorzugsweise philosophischen Epoche, in welcher das Sternbild des Königsberger Weisen allzu blendend an seinem Himmel strahlte, seine Muse fast ganz schlummern lassen und sich beklagt, daß die Reflexion ihn im Produzieren störe, daß er nicht unbefangen schaffe, seit er sein Schaffen belausche — ein willkommenes Beispiel für die Verketzerer der Gedankenpoesie! Doch auch Schillers energischer Genius hat das Widerstrebende gebändigt, und so wenig gerade das Kantsche System einer harmonischen Weltanschauung günstig ist, so sehr es der Poesie feindlich scheint: so würden Schillers Tragödien nicht jenen Stempel sittlicher Erhabenheit und hoher Gedankenmacht tragen, wenn nicht der Dichter seinen Geist in Kants ernster, philosophischer Bildungsschule gestählt hätte. Wer ein geborener Dichter ist, der wird durch jede geistige Aneignung gekräftigt und wird jedes geistige Element seinem künstlerischen Organismus assimilieren. Nur Halbtalente, welche die Form suchen, schweben in Gefahr, sie zu verfehlen; das echte Talent trifft in keuscher Unmittelbarkeit immer die rechte Kunstform und wird den Feuerwein der Dichtung durch keine abstrakte Zuthat verfälschen. Der Gedanke ist ihm die Kraft der Erde, welche die Wurzeln der Rebe nährt, der Schein der Sonne, welche ihre Früchte zeitigt, nicht ein fremdartiger Stoff, in den gährenden Trank geworfen, um ihn zu färben. Der Poet wird dem Philosophen durch alle seine wissenschaftlichen Vermittelungen folgen; er wird sich tragen lassen von der dialektischen Bewegung des Begriffes; er wird die bedeutsame Architektonik seiner Geistesbauten anstaunen und dem Fluge der spekulativen Phantasie durch den reinen Aether des Gedankens folgen; er wird, bereichert durch die geistige Arbeit und ihre Resultate, kundig der großen Probleme des Denkens und ihrer Lösung, zu seiner Poesie zurückkehren, im vollen Bewußtsein, daß alles, was der Geist erringt, auch ihm, wie jedem — und ihm sogar mehr, als jedem — errungen ist; aber er wird weder die mühsamen wissenschaftlichen Vermittelungen, noch ihre nackten Resultate in poetischer Form mitteilen können, ohne diese zu zerstören; er fängt gleichsam von vorn an mit der Empfindung und Gestaltung; er bekleidet sie nicht mit philosophischen Flittern; er belebt sie von innen heraus mit dem Gedanken, der Seele des Bildes, dem Auge der Dichtung. Es giebt keinen wahren Dichter, der nicht zugleich ein Denker wäre. Dichten ist ein konkretes Denken, ein Denken in Bildern, ein schöpferisches Denken. Die Größe

des Dichters beruht auf der Größe seiner Gedanken, auf der Originalität seiner Weltanschauung. Er wird diese nicht aufopfern, keinem einzelnen Systeme eines Philosophen; aber er wird, bereichert und fester geworden in sich selbst, aus jeder Schule des Denkens zurückkehren. Dies gilt von jedem Dichter: in jedem steckt ein Denker; aber Dichter und Denker müssen sich decken. Sieht der Denker aus dem Dichter hervor, so erhalten wir nüchtern-abstrakte Poeten, wie umgekehrt in der Philosophie, wo der Dichter aus dem Denker hervorsieht, die Gefühlsphilosophen, die Steffens und Genossen, zum Vorscheine kommen. Noch mehr gielt dies aber von Dichtern, welche selbst Stoffe aus der philosophischen Sphäre entnehmen, welche Probleme des Gedankens in dichterischen Anschauungen wiedergebären. Auch hier verlangen wir mit Recht, daß der Gedanke vollkommen im Bilde aufgehe; jeder Rest gemahnt uns in unerquicklicher Weise, daß wir ein ungelöstes Exempel vor uns sehen. Der Gedanke darf sich nicht im eigenen Reiche mit abstrakten Gelenken bewegen; kein Ausdruck, keine Wendung darf uns an das System und an die Schule erinnern — sonst fühlen wir uns enttäuscht. Je tiefer der Gedanke ist, der nach Gestaltung ringt, je verwickelter das Problem, dessen poetische Lösung erstrebt wird, desto schwieriger wird die Aufgabe des Dichters, desto mehr wächst aber auch die Bedeutung seiner Leistung.

Schon die orientalische Lyrik ist im wesentlichen eine philosophische; sie vertritt die praktische Philosophie auf pantheistischer Grundlage, zersplittert in tausend Sentenzen, ohne philosophische und künstlerische Gliederung. Die politische Lyrik dagegen hatte einzelne philosophische Anklänge und warf einige kecke Fazits des Denkens in ihren heißblütigen Liedern hin. Gedankenvoll ringend, aber in trostloser Skepsis befangen, hat Nikolaus Lenau wohl am meisten ein Anrecht darauf, den philosophischen Lyrikern beigezählt zu werden. Wir versammeln hier indes eine Gruppe von Poeten, denen die Philosophie Klarheit und Sicherheit der Weltanschauung gegeben hat, welche nicht mit ihr, wie Laokoon mit der Schlange, ringen und ihre eigenen Kinder qualvoll von ihr umstrickt sehen, sondern ihre poetischen Schöpfungen auf einer gediegenen Grundlage aufbauen, von deren zweifelloser Berechtigung sie durchdrungen sind. Alle diese Dichter sind im Grunde Schüler der Hegelschen Philosophie oder haben vielmehr das bedeutende Ferment der Bildung, das sie enthält, in sich aufgenommen, so selbständig sie auch sonst ihrem eigenen dichterischen Triebe folgen. Die meisten haben größere Dichtungen in epischer oder dramatischer Form geschaffen; aber diese Form ist zufällig, ohne alle Rücksicht auf das leitende Gesetz der Dichtgattungen; das lyrische Element ist

bei ihnen überwiegend und berechtigt vollkommen, sie an dieser Stelle zu besprechen.

Julius Mosen aus dem sächsischen Voigtlande (1803—1867), ein gediegener, in vielen Sätteln gerechter Poet, von einem klaren und gemessenen Streben, aber ohne allen Reiz des Blendenden und Pikanten, der die Menge besticht, ein edles Talent von künstlerischer Haltung, aber ohne scharf ausgeprägte Genialität, hat in zwei sich gegenseitig ergänzenden Dichtungen im „Lied vom Ritter Wahn" (1831) und im „Ahasver" (1838), der philosophischen Lyrik, allerdings mit vorwiegend epischer Färbung, seinen Tribut abgetragen. Julius Mosen hat sich lange Zeit als Advokat in Dresden aufgehalten und seit 1844 als Dramaturg das Oldenburger Hoftheater geleitet. Später ist er schwer erkrankt — seine einzige, aber traurige Aehnlichkeit mit dem Pariser Aristophanes — und starb nach langem Leiden im Jahre 1867. Mit Teilnahme blickte die Nation auf das Krankenlager eines edelgesinnten, patriotisch fühlenden Dichters, der, wie man auch über die ursprüngliche Kraft seiner Begabung denken mag, doch in der Lyrik und im Drama nach großen und würdigen Zielen strebte, dessen Werke in frischem, durch keine krankhaften Elemente getrübten Flüsse aus einer harmonischen Ganzheit der Gesinnung hervorgingen. Leider fehlte dem Dichter stets sowohl der durchgreifende Stoff, als auch eine durchgreifende Eigentümlichkeit der Darstellung. Seine historischen Tragödien und Romane werden wir später erwähnen.

Das „Lied vom Ritter Wahn" hatte Mosen gedichtet, angeregt durch eine altitalienische Sage, von der er bei seiner Anwesenheit in Italien Kenntnis erhalten. Der Held ist ein Ritter, der um jeden Preis dem Tode entfliehen will und von Land zu Land schweift:

„Bis unverbrüchlich einer mir kann sagen:
Ich kann den Leib dir retten vor dem Tod,
Ich kann die Macht ihm brechen und ihn schlagen.
Dem will von Ewigkeit zu Ewigkeiten
Ich dienen mit der kampferstarkten Hand,
Arbeiten ihm, gewaltig für ihn streiten."

Er zieht gen Osten, kämpft mit Drachen und Riesen, trifft den Alten Tod, den Alten Raum, den Alten Zeit, die alle das Evangelium der Sterblichkeit verkünden, ringt an den Pforten des Himmels mit dem Tode selbst, den er zu Boden wirft, tritt in den Himmel ein, wo ihn auf einmal ein mächtiges Heimweh nach der Erde erfaßt. Er kehrt zurück, er findet die Alten tot, sieht seine Jugendgeliebte Helene wieder und verfällt dadurch dem Tode. Ohne Frage dreht sich diese Sage um die tiefsten metaphy-

fischen Begriffe, um Sterblichkeit und Unsterblichkeit, Endlichkeit und Unendlichkeit, und der Gegensatz zwischen der heiteren, hellenischen Welt und dem Christentume, das sie besiegt, klingt durch die ganze Dichtung hindurch. Doch ist es eben eine Fülle von Begriffen und Gedanken, die in einander hineinspielen; der Grundgedanke des Ganzen tritt nicht mit vollkommener Klarheit hervor. Und dieser Gedanke ist kein anderer, als eine Verherrlichung des Todes, der Erde und des irdischen Geschickes, eine Theodicee der Vergänglichkeit! Das Heimweh, das der Ritter im Himmel nach der Erde fühlt, ist ein schöner und tiefer Zug des Gedichtes! Der Mangel an Präzision des Denkens stört indes nicht weniger, als die vorwiegend allegorische Fassung, die weder der Idee, noch dem Bilde Genüge leistet. So wird uns z. B. der **Raum** als ein Alter dargestellt:

„Ein ries'ger Harfenmeister, welcher hoch
Auf grauem Felsblock unbeweglich sitzet.

Dem floß noch weißer, als des Schneees Flocke,
Bis zu den Hüften reich und voll herab
Des schlichten Bartes Silberglanzgelocke.

Und spiegelähnlich glänzet ihm dagegen
Der kahle Scheitel, wie der tiefe See,
Wenn ihm die Winde nicht die Flut erregen."

Die weitere Ausmalung der Gestalt hat nur sehr entfernte Beziehungen zu dem Begriffe, den sie darstellen soll, und da sie doch wieder nur um des Begriffes willen da ist und kein selbständiges Leben hat, so tritt das Ungenügende der allegorischen Darstellung überhaupt an diesem Beispiele recht schlagend hervor. Leider zieht sich das Allegorische durch die ganze Dichtung hin; man fühlt sich immer angeregt, über das einzelne Bild hinauszudenken, um seine nur unvollkommen ausgeprägte Bedeutung zu erfassen; das Denken aber kehrt, ebenfalls unbefriedigt, wieder zu dem Bilde zurück, und so wird ein harmonischer Eindruck unmöglich gemacht. Davon abgesehen, enthält das Gedicht große Schönheiten, besonders auf dem Gebiete lieblicher Schilderung, und selbst die unfertigen Terzinen, denen der weiche Klang verschlungener Reime fehlt, indem zwei Zeilen mit Endreimen eine trotzig dazwischengeschobene reimlose Zeile einrahmen, machen im ganzen keinen unharmonischen Eindruck und vermeiden das weichlich Gedehnte und Verschleppende der echten, italienischen Terzinen.

Noch mehr gilt dies vom „**Ahasver**," dem negativen Gegenbilde des „Ritter Wahn," einem Gedichte von düsterer Färbung und energischer, greller Haltung, in welchem die Theodicee der irdischen Vergänglichkeit aus der Passion des Unvergänglichen, aus der heißen Todessehnsucht des zum

Leben Verdammten hervorquillt. Ahasver hat mehr Mark und Kraft, als der „Ritter Wahn“; ein weltgeschichtlicher Pulsschlag belebt das Gedicht; große Bilder historischer Zerstörung entrollen sich vor unsern Augen; aber auch hier stört eine symbolische, in die Handlung hineingreifende Maschinerie und eine gewisse Einförmigkeit der dichterischen Erfindung. Mosen selbst spricht die Grundidee des Gedichtes dahin aus, „daß in Ahasver die in irdischem Dasein befangene Menschennatur, gleichsam der in einem Einzelwesen verleiblichte Geist der Weltgeschichte, erst in unbewußtem Trotze, dann endlich mit deutlichem Bewußtsein dem Gotte des Christentumes sich schroff gegenüberstellt.“ Der vom Erzengel Michael in Aussicht gestellte Akt der Gnade findet indes nicht statt, da der Dichter „die poetische Notwendigkeit der ewigen Erdenwanderung Ahasvers der göttlichen Ewigkeit des Heilandes gegenüber“ von vornherein annimt. Es fehlt daher der Handlung des Gedichtes jede Spannung des Interesses, da die immer auf der Lauer liegende himmlische Amnestie nie zur Geltung kommen kann. Mosen giebt der Fabel des Ahasverus eine tiefere, spekulative Deutung. Der Gottessohn selbst sagt zu ihm:

„Mir gegenüber hast du dich gestellt,
Wie ein Gedanke wider den Gedanken.“

Und als Ahasver, nachdem die dritte Gnadenfrist vorüber, zum Bewußtsein der eigenen Bedeutung gekommen, da ruft er aus:

„— Das eine war vollendet!
Das andere beginnt, das keine Zeit
Und nicht die dunkle Ewigkeit beendet!

Von ihm und seiner Gnade losgekettet,
Beginn ich jetzt mit ihm den langen Kampf,
Bis ich von ihm die Menschheit hab' errettet!

Wen er verfolgt, den soll er ewig merken;
Ansag' ich ihm auf immerdar den Krieg!
Lossag' ich mich von ihm und seinen Werken.

Im Namen aller Erdenkreaturen,
Vom Menschenkind bis auf den Stein hinab,
Wo kaum aufzucken noch des Lebens Spuren;

Im Namen aller Kräfte und Gewalten
Bis zum Gesetz hinab, nach welchem sie
Zum Leben und zum Dasein sich gestalten;

Im Namen aller Seufzer, aller Schmerzen
Vergossner Thränen und vergossnen Bluts,
Gebrochner Seelen und zertretner Herzen!

So will ich ewig leben, ewig wandern,
Bei euch, ihr Menschenbrüder, immerdar
Von einer Zeit hinüber zu der andern;

Bis endlich dennoch sich die Nacht gelichtet,
Bis er uns reicht die brüderliche Hand
Oder in seinem Stolze uns vernichtet."

Der Dichter macht also Ahasver, dessen Geschick anfangs an das Geschick seines Volkes geknüpft ist, zum Repräsentanten des Weltschmerzes überhaupt, ja, der ganzen Menschheit:

„Und helfen will ich jedem Volke ringen,
Los von des Wahnes Macht und Sklaverei,
Bis alle Ringe von der Kette springen,

Und alle Menschengeister hier auf Erden,
Ein seliges, ein herrliches Geschlecht,
Bis alle Menschen selber Götter werden."

Mit diesem Erlösungsdrange tritt er erst gegen den Schluß der Dichtung dem Welterlöser gegenüber, während sich früher der Poet mehr an die anfängliche Mythe anlehnt und in glänzenden epischen Schilderungen das wechselnde Verhältnis darstellt, das über Jerusalem und das Volk Judäas hereinbricht. So ist die Dichtung nicht zu künstlerischer Klarheit durchgearbeitet, und der Gegensatz der Gedanken springt uns nicht mit poetischer Faßlichkeit entgegen. Doch die gleichmäßige, maßvolle Haltung des Gedichtes, der epische Takt der Ausführung, die Fülle an wahrhaft erhabenen, mächtig ergreifenden Schilderungen von klassischem Gepräge, der Schwung und die Kraft der Darstellung räumen dem „Ahasver" einen hohen Rang unter den poetischen Gedankenschöpfungen unserer Zeit ein und machen ihn zum dauerndsten Denkmale, das Mosens Talent sich begründet hat. Seine „Gedichte" (1836) enthalten viele frische, kräftige lyrische Bilder, denen auch der entfernteste Anhauch der Sentimentalität fehlt, und die alle aus einem gesunden, für das Große empfänglichen Sinne hervorgegangen sind. Echt moderne Lyrik ist in dem volkstümlichen Gedichte: „die letzten Zehn vom vierten Regiment" und einigen anderen Balladen und Liedern enthalten, in denen besonders die einfache und klare Form einen wohlthuenden Eindruck macht.*)

*) Die erste Gesamtausgabe von Julius Mosens Werken erschien 1863 in 8 Bden. Sein Sohn, Reinhold Mosen, hat eine neue Gesamtausgabe in 6 Bden. im Jahre 1880 herausgegeben. Sie enthält auch die Dramen und Erzählungen, auf die wir später zurückkommen.

Wie Mosen nach dichterischer Gestaltung ringt und zu epischer Form hindrängt, so tritt bei Friedrich von Sallet aus Neisse (1812 bis 1843) der Gedankeninhalt mehr in didaktischer Form auf, welche an die Art und Weise der orientalischen Lyrik erinnert, obgleich die Weltanschauung des Dichters dem Quietismus des Orientes vollkommen entgegengesetzt ist, und die Feier einer thatkräftigen Sittlichkeit, eine energische, freie Gesinnung alle seine Dichtungen beseelt. Sallet, im Kadettenkorps zu Potsdam und Berlin erzogen, seit 1829 preußischer Offizier im schönen, poetisch anregenden Mainz, wegen einer Satire auf den Militärstand 1831 zu zweimonatlicher Festungsstrafe verurteilt, später in Trier und Berlin lebend, wo er 1834 die Kriegsschule besuchte, seit 1838 verabschiedet und in Breslau privatisierend bis zu seinem Tode, hatte nur eine autodidaktische Bildungsschule durchgemacht, welche sich bei ihm in mancherlei Lücken und Härten fühlbar machte, indem er sich den verschiedenen Hemmungen gegenüber jede neue Stufe der Erkenntnis mühsam erkämpfen mußte. Sein ganzes Leben war ein solcher heißer und ehrenvoller Kampf um die Erkenntnis, ein rastloser Wissensdrang, und als er im Denken zur Befriedigung und Ganzheit durchgedrungen war, da raffte ihn allzu früher Tod hinweg, ehe er den klaren Inhalt in ebenso klarer Kunstform niederzulegen vermochte. Doch ein männlicher, gestählter Charakter von seltener Reinheit und Wahrheit, ein Geist von durchgreifender Energie, ein schwungkräftiger Idealismus, der alles Herbe des Kampfes in seiner reinen Triumphbegeisterung auflöste, geben seinen Dichtungen eine so bedeutsame Physiognomie, daß man über dem markig ausdrucksvollen Gepräge den Mangel an weichen und graziösen Linien der Schönheit und an künstlerischer Harmonie zu vergessen geneigt ist. Sallets Charakter war in seiner Gediegenheit selbst ein Kunstwerk; seine Gedanken hatten eine plastische Festigkeit, auch wo die Schönheit nicht ihre Bildnerin war. Seine Sehnsucht ging stets dahin, große Kunstwerke nach allen Regeln ästhetischer Architektonik zu schaffen, auf dem Gebiete der Tragödie und des Lustspieles Bedeutendes zu leisten; aber wie ihm anfangs die Tradition der Romantik in den Kreis unlebendiger, phantastischer und ironischer Gestaltung bannte, so ließ später die große, geistige Arbeit, die philosophische Aneignung und Durchbildung die Energie des dichterisch gestaltenden Triebes in den Hintergrund treten, und der Enthusiasmus einer praktischen Sittlichkeit, genährt durch die Konstellationen einer politisch-gährenden Zeit, gab dem Dichter eine reformatorische Wendung, eine vorwiegende Tendenz auf eine in die Zeit eingreifende Wirksamkeit, welche sich ebenso wenig einer objektiven künstlerischen Gestaltung günstig zeigen konnte. In der That ist die Ent-

wickelung Sallets durch diese beiden Momente bestimmt. Seine ersten Lustspiele und Märchen lehnen sich an Tieck und seine Schule an. Es ist dieselbe in der Luft schwebende Gestaltung, derselbe drollige, sich selbst persiflierende Humor, dieselbe phantastische, duftige Naturromantik. Dagegen hat das Studium der Hegelschen Philosophie den Charakter seiner letzten, bedeutenden Produktionen in durchgreifender Weise bestimmt und ihnen eine Einheit und Geschlossenheit der Weltanschauung gegeben, welche ihnen eine machtvolle geistige Wirkung sichern mußte, wenn auch der künstlerische Schmelz oft bei der zu nahen Berührung mit der Spekulation verloren ging. Sallets sämtliche „Werke" (5 Bde., 1845—48) enthalten einen bedeutenden Gedankenschatz, ein reichhaltiges und glänzendes Vermächtnis eines edelstrebenden Geistes.

Die Bildungsgeschichte Sallets, die uns in „des Dichters Werden" (fünfter Band der Werke) und im „Leben und Wirken Friedrich von Sallets" (1844) vorliegt, bietet interessante Beiträge zur Charakteristik eines dichterischen Entwickelungsganges, wenn auch wenig von bleibendem Werte. Die dramatisch-humoristischen Hexenszenen, Quodlibets u. s. f. sind ganz im verwilderten Geschmacke der Tieckschen Muse gehalten. Dagegen atmen die Sonette auf Mathilde, die er auf der Festung in Jülich gedichtet hat, einen melodischen Hauch, den er später nicht wieder in ähnlicher Weise über seine Dichtungen zu verbreiten wußte, seitdem er nicht mehr einfache Gefühle, sondern schwerwiegende Gedanken in Verse brachte. Das Märchen: „Schön Irla" (1838) bildet das Vermittelungsglied zwischen Sallets philosophischem Streben und seinen romantischen Jugend-Reminiszenzen. Es atmet oft eine überaus duftige Naturpoesie, deren Schmelz und Vollklang an die Goethesche Dichtweise erinnert, und die in den Kontrasten von Nord und Süd die ergiebigste Ausbeute lebendiger Schilderungen findet;

„Volle Stauden, schlanke Bäume,
Strotzend schwellendes Gemische;
Sprudelt heiß durch Sonnenräume
Lebensstrom voll Kraft und Frische.

Zeugungskräftig drängend Walten
Ohne Stocken, ohne Ruhen,
Kann in tausend von Gestalten
Nimmermehr genug sich thuen.

Von des Daseins warmer Wonne
Uebersprudelnd vollgesogen,
Schwingt die Palme sich zur Sonne
In der Schönheit kühnem Bogen."

Daneben aber findet sich viel leeres Gesumm und Gebrumm; die süßen Blumengesichter und lieben Waldvögelein sind ganz im Geschmacke der Romantiker und ihrer jüngsten Nachfolger; es wimmelt von Naturlauten und zierlichen, allzuherzigen Diminutiven, und der Grundgedanke tritt aus der allegorischen Hülle und Fülle nicht mit befriedigender Klarheit hervor. Die Allegorie ist hier nicht nüchtern, wie oft bei Julius Mosen, eine nackte Bildsäule mit trivialer Bezeichnung durch allbekannte Attribute; aber sie ist überwuchert von poetischen Schlinggewächsen, durch welche man nur hier und dort ein marmornes Glied des Gedankens hindurchschimmern sieht.

Bei weitem bedeutender sind Sallets „Gedichte“ (1843, 4. Aufl. 1864), aus denen uns der Hauch wahrhafter gedankenvoller Poesie entgegenweht, welche dabei nirgends krankhaft und sentimental, nirgends frivol und unsittlich wird, sondern stets, von einer hohen ethischen Gesinnung getragen, allem, was das Leben adelt, regelt und schmückt, oft anmutige, oft bedeutsame Opfer bringt. Wohl geht durch das „Naturleben und junge Liebe“ oft noch die romantische Allegorik hindurch, welche indes im „König Frühling“ einen glänzenden phantastischen Naturbaldachin aufbaut, überall eine sinnige Naturandacht zeigt und stets maßvolle, nie überladene Naturbilder giebt. Mag der Dichter die Abendstille oder die Sehnsucht nach dem Frühlinge schildern, die ihn mitten im bunten Rascheln der Blätter des Herbstes ergreift: es ist stets ein träumerisches Phantasieren auf den Saiten der Natur, in welche der Dichter die Zartheit und Tiefe der eigenen Seele haucht. Daß er selbst über einen schwelgerischen Zauber der Form gebietet, beweisen Gedichte, wie der „Wellentraum:“

„Gern mag an des Meeres Wellen wohl der Wand'rer lauschend liegen,
Wie sie wallen, wie sie schwellen, voll Musik sich rauschend wiegen!
Leiser Sang, emporgetragen aus der hellen Tiefen Grund,
Giebt von allen Wundersagen, die dort unten schliefen, kund,
Von den Perlen und Korallen, die in stillen Räumen funkeln,
Von des Friedens grünen Hallen, die in Dämmerträumen dunkeln,
Holde, schimmernde Gestalten, Klang, der's Haupt umzogen hält,
Lösen dort das Rätselwalten einer Zauberwogenwelt.“

Die zweite Abteilung; „Zerrissenheit“ führt uns in das Stadium des Kämpfens und Ringens und einer Skepsis, welche zu überwinden ein energischer Geist drängt. Mancherlei historische und poetische Typen, Tasso und Hamlet, Ariel und Prometheus illustrieren diese Durchgangsepoche der Entwickelung, in welcher uns Gedichte von großem Schwunge und großer Tiefe des Ausdruckes entgegentreten. Selbst alte mythische Gestalten besingt der Dichter mit neuer Wendung, wie z. B. „Prometheus:

„Und doch! — wär' ungethan noch das Gethane,
Und wüßt' ich alle Qualen, die mir drohten,
Aufschwänge, wie er's that, sich der Titane,
Um Lebensglut zu holen für die Toten."

Die Abteilung: „Epigrammatisches und Lehrhaftes," an welche sich die „Funken" in „des Dichters Werden" anreihen, zeugt von Sallets Talent für schlaghafte Wendungen. Es war nicht eine spielende Begabung, welche über einen stets bereiten Witz gebietet; es war der Charakter selbst, der sich zu diesen schneidenden Pointen gegen alles Halbe, Zerrissene Lahme, Charakterlose, gegen Gleißnerei und Heuchelei zuspitzte:

„Man kann im Herzen Milde tragen
Und doch mit Kolben d'runterschlagen. — —"

„Was Nachsicht, Mitleid und Geduld,
Des Geistes Mißgestalt ist Schuld."

„In allem andern laß dich lenken,
Nur nicht im Fühlen und im Denken."

Sei Leu! wenn Narrenhände
Dir in der Mähne kratzen,
Dann mach' dem Spiel ein Ende
Und zeige deine Tatzen."

Diese und ähnliche Sprüche erläutern Sallets Charakter und Gesinnung am deutlichsten; es ist die Saat, die später im „Laienevangelium" aufgegangen. Unter den „Romanzen" finden sich viele kräftige, auch in der Form abgerundete, wie „der starke Haken"; andere, in denen eine bedeutsame Gedankenader vibriert, aber auch manches romantische Bänkelsängerlied, manche forcierte Märchenballade. Eine philosophische Dithyrambe auf den Weltgeist ist angefangen im Fragmente: „der Phönix," eine Verherrlichung seiner ewig neuen Gestaltung, seiner Läuterung durch das zerstörende Feuer:

„Und muß der Geist in Flammen aufwärts lodern —
Urkräftig wird er sich zusammenraffen
Und unverdunstet neu Gestaltung fordern."

Die im Nachlasse Sallets mitgeteilten, weiteren Verse des Gedichtes haben einen feurigen Fluß und zeugen von der begeisterten Erhebung des Dichters, welche auch die Form in ihren Gluten schmilzt; sie zeigen, mit welcher Andacht er seinen Beruf erfaßte und nicht bloß dem ethischen, sondern auch dem ästhetischen Ideal nachstrebte:

„Heilge Gluten,
Gießt in die Brust mir edelstes Metall,
Und in der Sprache reinem Glockenschall
Steigt auf, Gedanken, die tief innen ruhten!
Und festes Erz soll jeden Raum durchrinnen,
Das leuchtend sich erhebt aus tiefer Nacht
Markig und edel der Gestalten Pracht.
So laßt mein Flammenlied mich kühn beginnen!"

Die letzten Abteilungen der Gedichte enthalten eine Fülle ernster und sinniger Betrachtungen über das Weltgeheimnis, den geschichtlichen Fortschritt, den Geist der Freiheit, und ihr Motto ist: Ecce homo, die Feier des Menschengeistes, des unverwüstlichen, eine kühne und doch klare philosophische Dithyrambe!

Die praktische Wendung, der reformatorische Trieb, der aus diesen letzten Gedichten spricht, fand einen selbständigen Ausdruck im: „Laienevangelium" (1840, 8. Aufl. 1873), einem Werke, das den Namen des Dichters in den weitesten Kreisen bekannt machte, einer modernen Evangelienharmonie von großem Umfange, einer freien, dichterischen Exegese des neuen Testamentes im Geiste der Zeit, einer Wiedergeburt der christlichen Lehre aus dem modernen Bewußtsein und seinen sozialen und politischen Tendenzen. Für den Dichter gab das Historische und Individuelle, das Strauß in das Mythische verflüchtigte, Bruno Bauer gänzlich in eine schriftstellerische Erfindung auflöste, gerade einen festen Halt, den er zwar nicht zur Gestaltung benutzte, indem er das Thatsächliche in einfacher Weise der Bibel nacherzählte, aber an welchen er volkstümlich den didaktischen Inhalt anknüpfte. Er beginnt jedes Gedicht mit irgend einer Begebenheit oder Lehre der Schrift, die er dann gleichsam in die Sprache des modernen Bewußtseins übersetzt, deren ewigen Gehalt er zu retten sucht, indem er die Form preisgiebt. So ist das Laienevangelium, ähnlich wie Rückerts „Weisheit des Brahmanen" und Schefers „Laienbrevier", eine Sammlung erbaulicher Betrachtungen und Denksprüche in Versen; ein Andachtsbuch für Gleichgesinnte, das durch seine vermittelnde Haltung auch manchen Altgläubigen unmerkbar zu den neuen Ideen bekehren konnte. Doch es war keine quietistische Lebensweisheit mit ihren aus den seligen Paradiesgärten des Orients gepflückten Blüten; es war eine Weisheit, welche wache Kraft verlangt und Heldenmut in That und Denken, aufflammenden Zorn gegen Lüge und Ungeist, Selbstverleugnung, Mündigkeit, alles, was einem freien Geiste und ganzen Manne zukommt, die echte selbstbewußte Menschenwürde. Ueber den Unterschied zwischen der Poesie des Orients und des Occidents, zwischen dem kindlichen Pantheismus

eines Leopold Schefer und dem männlichen Selbstbewußtsein des Laienevangeliums ist Sallet sich selbst vollkommen klar; er spricht es in einem der abgerundetsten und am meisten melodischen Gedichte des Laienevangeliums aus:

„O Morgenland, wie ein Erinnern schallend,
Wie Heimweh ziehts nach deinen Märchenfernen;
Hier lag die Menschheit in der Wiege lallend
Und langte spielend nach des Himmels Sternen.

Im Taumel rasend und im Stumpfsinn brütend
Wich dein Geschlecht aus schöner Menschheit Gleise,
Doch sann, der Kindheit Tiefsinn still behütend,
Im Schatten deiner Palmen mancher Weise.

Was vor uns steht im Taglicht der Erkenntnis,
Fühltest du leis durch deine Träume wallen;
Was unser Geist erkämpfte dem Verständnis,
Ist dir als Spielzeug in den Schoß gefallen.

In dir auch wachte mächtig auf ein Ahnen
Vom Gott, der in der Brust des Menschen wohne,
Und deine Weisen folgten früh den Bahnen
Des Sterns zum neugebornen Menschensohne.

Sie boten dann ihm Weihrauch, Gold und Myrrhen
Und beugten ihre Knie dem Lichtgedanken,
Bis sie, heimkehrend auf des Weges Irren,
Vergessend in ihr altes Träumen sanken.

Doch was dich einst durchzuckt mit Blitzesschnelle,
Das wird aufs neue deine Völker wecken,
Und Gottbewußtsein, heiter, frei und helle,
Durchwandelt siegend deine Länderstrecken.

Dann werden deine goldnen Traumesschätze
Des Westens Geiste dargebracht als Gabe,
Daß Mannesgeist am Blütenhauch sich letze,
Und Kindessinn an reicher Frucht sich labe."

Von solchem rhythmischen Wohlklange, solcher klaren und leichten Fügung, wie dies Gedicht, sind freilich nur wenige im „Laienevangelium", das an einer Trübheit der Form leidet, welche durch den künstlerisch nicht aufgelösten Niederschlag eines gewaltigen Gedankenprozesses hervorgerufen wird. Neben Schwung, Wärme, Kraft und phantasievoller Gestaltung findet sich Härte, Trockenheit, Nüchternheit in der chronikenartigen Nacherzählung des biblischen Ereignisses und eine oft knöcherne Abstraktion in der Ausführung des Didaktischen. Die Form bewegt sich hin und wieder

schwerfällig durch herbe Wendungen und mühsame Konstruktionen; sie stöhnt unter der Last des Gedankens. Der Inhalt der Evangelien ließ nicht immer bereitwillig eine Deutung im Sinne der modernen Ethik, der politischen und sozialen Gesinnungspoesie zu; es bedurfte oft dialektischer Gewaltmittel, um ihn auf diesen Horizont zu visieren. So begegnen wir hier und dort einer ätzenden geistigen Auflösung, deren Schärfen den künstlerischen Fluß hemmen, wenn wir auch die oft feine Beweglichkeit und scharfsinnige Gewandtheit der Auslegung anerkennen müssen. Auch war durch die weitläufige Ausführung des Werkes nach einem bestimmten, sich wiederholenden Schema die Monotonie, welche die didaktische Form überhaupt mit sich bringt, schwer zu vermeiden, wenn auch die Vorzüge Sallets, seine humane Begeisterung, seine schwertscharfe Dialektik und gediegene Charaktertüchtigkeit, die sich in jeder Zeile ausprägen, meistens über diese Klippen hinwegtragen.

Von den prosaischen Schriften Sallets, die sein Gesamtbild vollenden, erwähnen wir die Novelle: „Kontraste und Paradoxen“ (1838) und die „Atheisten und Gottlosen unserer Zeit“ (1844). Erstere nennt der Dichter selbst „eine Amphibie zwischen Novelle und Märchen, voll Geschwätz und ohne Ereignis, das er ohne Plan und Grundidee nur so drauflos geschrieben, wie einer spazieren geht, ohne viel zu wissen und zu fragen, wohin er kommen wird.“ Der Herausgeber der Salletschen Werke und ihr geistvoller Erläuterer, Theodor Paur, nennt die Novelle, welche mit „Schön Irla“ in dieselbe Epoche fällt, „einen bedeutsamen Merkstein zwischen der früheren, rein dichterischen und der späteren, mehr und mehr religiös-politischen Wirksamkeit unseres Schriftstellers: Es wird uns klar daraus, warum er, für die Poesie, wie es scheint, geboren, sie dennoch aufgiebt und eine Richtung einschlägt, die eigentlich nur noch die Form der Poesie festhält und das Wesen derselben gegen den festen Begriff des Lebens vertauscht. Deshalb ist auch diese Novelle ein Gemisch von praktisch philosophischen und ästhetischen Entwickelungen, von satirischen Angriffen und teils erhabenen, teils sentimentalen, tiefergreifenden poetischen Bildern; doch läuft durch diese Mannigfaltigkeit als verknüpfender Faden ein herber, schmerzlicher Zug, und dieser Zug giebt zuletzt der ganzen Darstellung das Gepräge einer erschütternden Resignation. Auf den letzten Seiten wird es klar ausgesprochen: „der Dichter mußte etwas Großes verloren geben, die Hoffnung nämlich, im höchsten Sinne der Schöpfer einer die Grundtiefen des welthistorischen Lebens erfassenden Dichtung zu werden“. „Die Atheisten und Gottlosen“ sind eine in sich abgeschlossene, vortreffliche Popularisierung der Resultate des Hegelschen Systems. Die „Einheit im

Geiste" wird durch Ehe, Familie, Staat und Weltgeschichte hindurchgeführt, und diejenigen, welche diesen Geist und seine fortschreitende Entwickelung leugnen, werden als Atheisten und Gottesleugner gebrandmarkt. Die Konsequenz der Darstellung und die Gediegenheit und Verständlichkeit des Stils zeichnen dies Werk vorteilhaft aus.

Melchior Meyr (1810—1871), geboren bei Nördlingen im schwäbischen Ries, von 1840—1852 als Schriftsteller in Berlin, dann in München lebend, klingt vielfach an Sallet an durch den Ernst der Gesinnung, durch den Eifer, mit dem er eine „Poesie des Geistes" pflegte, auch durch die schwerflüssige Form seiner Gedichte, in denen die Reflexion stets mit dem Zauber des lyrischen Ergusses im Kampfe liegt; doch wenn bei Sallet die Religiosität der Gesinnung mit einer ethischen und politischen Wendung der Niederschlag des ganzen religiösen Prozesses ist, so herrscht bei Melchior Meyr ein begeisterter Theismus vor, der sich nur polemisch gegen die Entartung des reinen Gottesglauben und gegen das „Pfaffentum" wendet. In seinen „Gedichten" (1857) schlug er mancherlei heitere Töne an, die seiner Muse weniger zusagten; in den „religiösen Gedichten" herrscht wohl warme Innigkeit, doch sie gemahnt vielfach an den alltäglichen geistlichen Liedersang, dessen Wendungen sie oft ihren philosophischen Gehalt preisgiebt. Bedeutender erscheinen die religiösen und philosophischen Gedichte: „die Religion des Geistes" (1871), in denen oft ein gedankenvoller Hymnenschwung herrscht, oft aber auch das Visionäre in weniger erhabener, als erbaulicher Weise an den Kreis der überlieferten Vorstellungen anknüpft. Die „Gedanken über Kunst, Religion und Philosophie," so wie die Sammlung: „Biographisches, Briefe, Gedichte" (1874), welche Schriften beide aus Meyrs Nachlaß von seinen Freunden Graf Alexander Bothmer und Moritz Carriere herausgegeben worden sind, und die „Gespräche mit einem Grobian" (2 Aufl. 1867), die durch ihren kernhaften Ton Epoche machten, enthalten eine Fülle tiefsinniger Bemerkungen, wie sie überhaupt dem idealen Streben des Autors in der jüngsten Epoche der realistischen Effekthascherei ein glänzendes Zeugnis ausstellen.

In gänzlich verschiedener Weise brachte der Schlesier Titus Ullrich in zwei größeren Dichtungen: „Hohes Lied" (1845) und „Viktor" (1848) die Poesie in Berührung mit der Hegelschen Philosophie, obwohl auch bei ihm der Gedankeninhalt auf der Form lastet und ihr reines und volles Austönen verhindert. Titus Ullrich sucht indes das Aphoristische und Erbauliche einer vorzugsweise didaktischen Poesie zu vermeiden; er feiert im „Hohen Liede" das Gottmenschentum der Feuerbachschen Philo-

sophie nicht in einem Rosenkranze von Lehrsprüchen, auch nicht in abstrakten Dithyramben, sondern in einen biographischen Rahmen und auf psychologischer Grundlage, welche nicht bloß dem Denker, sondern auch dem Dichter die Entfaltung aller seiner Kräfte verstattet. Das Dithyrambische bestimmt indes oft die Form, bringt sie ebenso in Fluß, wie es ihr hier und dort eine exaltierte Färbung erteilt. Der Poet ist der enthusiastische Thyrsusschwinger des „Panathropismus," welchem der Gottmensch nicht die flüchtige, sondern die dauernde Erscheinung des Göttlichen im Menschlichen ist. Die Form erinnert durch langgezogene Posaunenstöße, durch feierlichen Orgelklang des Gedankens, durch rezitativische Hymnen der Begeisterung an eine geistige Kirchenmusik, wie denn auch der Inhalt ein andachtsvolles Versenken in die neue Religion und ihre Offenbarungen ist. In einzelnen lyrischen Blüten schmilzt der Gedanke in ein seelenvolles Empfinden, welches dann auch über den Rhythmus seinen Wohllaut ergießt. Dasselbe gilt von „Viktor," in welchem das Harte, das Zerfahrene und Fragmentarische der Form noch störender hervortritt. Viktor ist die poetische Ethik zur Metaphysik des „Hohen Liedes." Die poetische Erfindung ist unbedeutend, indem sich die Handlung nur durch die Kreise des alltäglichen Geschickes, welches Verliebte und politisch Mißliebige trifft, bis zum tragischen Abschlusse hindurchbewegt. Das Gedicht erschien am Vorabende der Revolution und hatte selbst, wie besonders das „Landsturmlied," einen revolutionären Schwung. Die Gedanken hatten hier nicht, wie im „Hohen Liede," ein hohenpriesterliches Gewand; sie kamen in blitzenden Kolonnen anmarschiert, wie Sensenmänner, und liefen Sturm, bisweilen über Stock und Stein. In der That ist die Rhythmik Ullrichs oft holprig und zerrissen, ein Fehler, welcher die kühne und originelle Darstellungsweise des Dichters nicht ganz zur Geltung kommen läßt. Ullrich ist trotz des gewählten epischen Stoffes ein lyrisches Talent ohne plastische Kraft; aber Meister im angemessenen Ausdrucke der Stimmung, in gewandter Verwebung des Natur- und Gemütslebens und in jenen Feinheiten der Schilderung, welche nicht bloß ein Bild anschaulich hinstellen, sondern auch das Charakteristische einer bestimmten Situation in den bezeichnenden Zügen ausprägen.

Eine wenig ersprießliche Eigentümlichkeit des Dichters ist es, die Naturschilderungen durch mythologische Bilder zu beleben; er spricht von „Wolkenhydern," nennt die weichen Lüfte „unsichtbare Himmels-Okeaniden," spricht vom „seltsamen Janushaupte des Abends:" eine etwas veraltete Darstellungsweise, welche an die frühere Tapetenmalerei erinnert. Davon abgesehen, sind die Bilder Ullrichs meistens originell und kräftig, von innen heraus empfunden, und es sind in diesen Dichtungen Stellen von so aus-

zeichneter lyrischer Schönheit, daß sie, einzeln ausgewählt, alle erfreuen würden, welche jetzt, teils von der Tendenz, teils von der Formlosigkeit des Ganzen abgestoßen, sich nicht gern in die metrischen Labyrinthe dieser Gedankenpoesie verlieren. Gegenüber einer süßlichen und geistlosen Poesie, welche den Parnaß überflutet, ist es Pflicht, auf diese gedankenvollen und geisteskräftigen Dichtungen hinzuweisen, deren dumpfe Gährung und unterirdische Donner uns ein treues Abbild jener vulkanischen, großen Erschütterungen entgegengehenden Zeit geben.

Wie Titus Ullrich ein vormärzlicher Poet, der die sehnsuchtsvolle, trunkene überreiche Aufregung dieser Epoche abspiegelt, so ist der Ostpreuße Wilhelm Jordan (geb. 1820) ein nachmärzlicher, welcher den Entwickelungsprozeß jeder politischen Bewegung an sich selbst durchgemacht und die Resultate seiner geistigen Läuterung in einer umfangreichen philosophischen Dichtung der Mitwelt übergiebt. Jordan hatte in Königsberg studiert und bereits dort politische Gedichte: „Ostdeutschland, Glocke und Kanone“ (1845) und „Irdische Phantasien“ (1842) erscheinen lassen, in denen er sich zu den Grundsätzen des ostpreußischen Liberalismus und der jüngeren Hegelschen Philosophie bekannte, obwohl er stets eine im Sinne der Romantik ironische Ausnahmestellung zu behaupten suchte. Aus Leipzig, wo er sich später aufhielt und seine Gedichtsammlung: „Schaum“ (1846) veröffentlichte, in welcher sein poetischer Champagner moussierte und mit revolutionärem Knalle Pfropfen in die Luft sprengte, obwohl er sich schon damals das Ansehen gab, daß seine geistige Firma bessere Weine führe, wurde er wegen eines atheistischen und blasphemischen Toastes mit Gefängnis bestraft und verwiesen. Er begab sich nach Bremen und später, im Jahre 1848, nach Berlin, wo er durch die Vielseitigkeit seiner Weltanschauungen und die Kraft seiner Beredsamkeit bald Ansehen gewann und als Deputierter in die Frankfurter Nationalversammlung gewählt wurde. Hier saß er längere Zeit auf der äußersten Linken, bis er durch seine bekannte Polenrede mit seiner Partei brach und längere Zeit eine eigene Partei bildete, die zuletzt in den Hafen des deutschen Marineministeriums einlief. Der Marinerat Jordan überlebte die deutsche Flotte von 1848 als ihr letzter Pensionär, und zimmerte in seinen zahlreichen Mußestunden auf seinem Gedankenwerfte ein geistiges Admiralschiff mit bunten poetischen Wimpeln, hochragenden Masten, metaphysischen Segeln und tiefgehendem Kiele, einen Schraubendampfer mit versteckter spekulativer Schraube, das Mysterium „Demiurgos“ (3 Bde., 1851—53), ein erstaunlich umfangreiches Dichtwerk, dem Deutschland, außer der dreibändigen „Alhambra“ des Herrn von Auffenberg, nichts Aehnliches an die Seite

zu setzen hat. Jordan war in die politische Bewegung von 1848 als ein rüstiger Schwimmer untergetaucht, war in alle ihre Wirbel und Strudel mit hineingeraten; jetzt tauchte er hervor, schüttelte sich ihr triefendes Wasser ab, räusperte und pustete ironisch, lachte über die Ertrunkenen und blies dann, als ein optimistischer Triton, in die providentielle Posaune: „Hallelujah über Land und Meer; gepriesen sei die Sündflut und Wassersnot; alles, was geschieht, ist wohlgethan; alles Wirkliche ist vernünftig, alles scheinbar Böse gereicht der Menschheit zum Heile; es ist vernünftig, daß aus der deutschen Marine nichts und aus mir ein Marinerat geworden, der jetzt auch dem utopischen „Nirgendheim" angehört!" In der That klopfte Jordan im „Demiurgos" die ganze Garderobe seiner Verkleidungsrollen aus und hing sie in die Sonne, wenn auch nicht in die Sonne Homers, doch in die Sonne einer leuchtenden und bedeutsamen Poesie, deren Wert wir nicht verkleinern wollen, wenn auch das starke Gefühl geistiger Ueberlegenheit, das der Autor mit litauischer Derbheit ausspricht, den Humor des Kritikers herausfordert.

Der „Demiurgos" ist eine episch-dramatisch-metaphysische Dichtung, eine moderne Theodicee und Anti-Candide auf hellenisch-biblisch-Goethe-Hegelscher Gedankengrundlage, mit einer Fülle in Verse gebrachter Kenntnisse aus allen Gebieten des Wissens, mit polyhistorischen Glossen und autobiographischen Randzeichnungen, mit astronomischen, zoologischen, physiologischen, geologischen Exkursen über die Oberfläche des Mondes und die Geheimnisse der Rassenkreuzung, über den Orionsnebel und die Spannungskette der Pole, über die Erdrinde und die Bildungsgeschichte der Erde, den Reisbau und die Epidemien in Indien, mit politischen Ausfällen auf Grundrechtschwätzerei und Antragshetzerei, auf souveränen Volkskrawall, auf den Einzigen, „der seine Sach' auf nichts gestellt," auf die heilige Familie, auf die Mitglieder des Frankfurter Parlamentes. Der Abschluß des Titanenringens ist die spießbürgerliche Idylle, die Kinderwiegende Beruhigung, der uralte Optimismus des ehelichen Pantoffels. In der That verläuft sich das Mysterium schließlich im Sande, so machtvoll es an einzelnen Stellen poetisch und gedanklich flutet. Ueber seine Tendenz spricht sich der Dichter selbst deutlich aus:

„Geh hin und hilf den Widerspruch verklären:
Der Lauf der Welt geht stets die beste Bahn,
Und jeder Wunsch, den wir dagegen nähren,
Erwiese sich, erfüllt, gewiß als Wahn;
Doch wenn wir thätlich dieses Glaubens wären,
Dann wär's um unser Menschentum gethan:
Es muß die Menschheit ringen nach dem Ziele,
An welchem angelangt die Welt zerfiele."

Diese Tendenz führt der Dichter nun in einer springenden Beweisführung, ohne alle rhythmische Architektonik des Kunstwerkes durch, indem er immer wieder von vorn anfängt, das Problem bald positiv, bald negativ faßt und nach allen Seiten wendet. Der beweisführende Geist ist Luzifer, der Demiurgos selbst, welcher dem Geiste des absolut Guten, Agathodämon, die schöpferische Kraft des Negativen, das „dem Ozean der Gnade" erst den Grund, das Becken und das Gestade giebt, darzuthun sucht und mit ihm wettet, daß er diese an der ihm überlassenen Erde erproben will. Agathodämon nimmt, nachdem der Termin der Wette abgelaufen ist, Menschengestalt an, um mit intimerem Verständnisse prüfen zu können, und beginnt, als idealistischer Jüngling Heinrich, mit der Sehnsucht nach dem absolut Vollkommenen seinen irdischen Lebenslauf, indem er in die Hülle eines schwer erkrankten Muttersöhnchens fährt. Der Lebenslauf führt uns zuerst eine hellenische Liebe vor, mit mancherlei hineingeheimnisten Tendenzen, bringt uns dann in soziale Verhältnisse, die von einem falschen Idealismus angenagt sind, in den Kreis des reformwütigen Handwerkerstandes, der philosophischen und politischen Radikalen und ihrer weltverbessernden Umsturztheorien, in das Kaiserschaffende Parlament, in das Reich der Naturwissenschaft und selbstgenugsamen Welterkenntnis. Ueberall ist der idealistische Heinrich nach kurzem Aufschwunge welt- und lebensmüde und muß sich allegorisch trösten lassen. Dann fährt er plötzlich aus der Haut, und zwar als Agathodämon, dessen gänzlich in der neuen Hülle aufgegangene Persönlichkeit man fast vergessen hat. Jetzt schafft er ein Utopien: Nirgendheim, in welchem es die Menschen vor lauter Glück nicht aushalten können, eine humoristische Idylle, welche jedenfalls am schlagendsten die Notwendigkeit und Berechtigung dessen, was die Menschen das Unheil und das Böse nennen, beweist. Im letzten Akte hört Agathodämon-Heinrich von einer elyseischen Wolkenbühne herab ein metaphysisches Kollegium über den Optimismus, zu welchem alle Zeiten poetisch beisteuern. Der Prometheus des Aeschylos, Hiob und Goethes Faust werden uns in künstlerisch wertvollen Neudichtungen vorgeführt. Der Dichter selbst feiert in einem schwunghaften Prolog die Berechtigung „der Muse, welche dem Göttlichen die Harfe weiht," welche „die reine Form der Urgestalt" darstellt, gegenüber den handgreiflichen Nachahmungen der Wirklichkeit:

„Ihr lächelt, ihr Unsterblichen, daß euern Ruhm,
Der leuchtend schon Jahrtausende durchwandert hat,
Ein blöder Sinn mit solchem Qualm verdunkeln will;
Daß Einer, der naturgetreu Loretten malt,
Die Achseln zuckt bei Raphaels Madonnenbild —"

„Ihr wißt ja,“ ruft der Dichter aus, „wer als Götterbildner vorbestimmt der Menschheit Bahn.“ Schon in der Introduktion sprach er es als seine eigene Sendung aus, „eine große Geisterwendung zu befördern.“ Wir sehen, er hat nicht übel Lust, die Rolle eines „Religionsstifters“ zu spielen, obschon ihm dazu gänzlich das Zeug fehlt. Das Mysterium klingt in idyllischen Märchenarabesken harmlos aus. Ein metaphysisches Schlußduett zwischen Demiurgos und Agathodämon sucht das Verhältnis dieser beiden allegorischen Gestalten, welche zwei metaphysische Begriffe nur unvollkommen bekleiden, klar zu machen, was ihm indes mißlingt, da sich die flüssige Dialektik der Begriffsbestimmungen nicht auf Gestalten übertragen läßt, ohne ihr Gepräge gänzlich zu verwischen.

Wenn der Dichter fortwährend gegen das Formen in Fleisch und Blut, gegen die sogenannte „Gestaltungskraft“ polemisiert, so geht diese Polemik aus dem begründeten Gefühle eines Mangels hervor, der seine Dichtung charakterisiert. In den drei Bänden des „Demiurgos“ ist selten eine Spur künstlerischer Gestaltung, welche die Idee und das Bild zu harmonischer Einheit vermählt. Das ganze Werk ist nichts, als ein Dialog im Himmel und auf Erden, ein metaphysisches Disputatorium mit einigen lebenden Bildern. Die dramatische Form ist vollkommen zufällig; das Ganze ist philosophische Lyrik, durchbrochen von cynischen Epigrammen. Der Dichter hat nicht die Kraft, die kleinste spannende Fabel zu erfinden, aus welcher sein Grundgedanke mit einleuchtender Klarheit resultiert. Und doch hätte ihm sein Entwurf Gelegenheit dazu geboten, indem der menschgewordene Agathodämon, statt sich mit unlebendigen Allegorien herumzuschlagen oder sich durch eine Mosaik von Zeitbildern anregen zu lassen, in wahrhaft dramatische Verwickelungen gebracht werden konnte, in denen eine objektive Theodicee enthalten gewesen wäre. Statt dessen pocht der Dichter auf seine Gelehrsamkeit, auf die gnostischen Voraussetzungen des Gedichtes und zuckt die Achseln über die Kritiker, deren Kenntnis nicht an die seine heranreicht; er trotzt auf die Kommentarbedürftigkeit seines „Mysteriums.“ Als wenn Hiob für die Juden, Prometheus für die Griechen eines Kommentars bedurft hätte! Ein dilettantisches Amalgam ist keine religiöse Urpoesie — mit der Exegese stiftet man keine Religionen! Der Begriff als Begriff ist unpoetisch, als Allegorie halbpoetisch. Wer dichten will, der gebe konkretes Leben — Idee und Gestalt muß aufgehen ohne Rest! Eine ideenlose Gestaltung, gegen welche Jordan seine kritischen Pfeile richtet, ist ebenfalls unberechtigt; aber nicht mehr, als eine ungestaltete Idee. Hierzu kommt, daß der „Demiurgos“ ohne alle Gliederung ist,

ohne alle dramatische und poetische Rhythmik. Der Dichter fängt immer wieder von vorn an und beweist seine Idee bald ontologisch, bald theologisch, bald e consensu gentium, wie das Dasein Gottes in den Religionsstunden einer Prima bewiesen wird.

Wenn wir nun alle weitergehenden Prätensionen des Werkes abgelehnt und ihm seinen Platz unter der philosophischen Lyrik eingeräumt haben, so gebührt ihm jetzt an dieser Stelle die volle Anerkennung der außerordentlichen Schönheiten, die es enthält: Schönheiten, die ihm unter der Gedankenpoesie der Gegenwart einen hohen Rang einräumen. Die schwunghafteste, stets vom Gedanken getragene und mit allen Resultaten der modernen Wissenschaft bereicherte Naturpoesie ergeht sich in ebenso anmutigen, wie erhabenen Schilderungen, in ebenso tiefen, wie neuen Betrachtungen und entrollt an einzelnen Stellen mit hinreißender Kraft ein Gemälde des Kosmos. Eine Fülle der sinnigsten Reflexionen, bald mit idealistischer Wärme, bald in scharfer sarkastischer Form vorgetragen, verbreitet sich über Welt und Leben, über alle Phasen moderner Geistesentwickelung, und eine Reihe satirischer Zeitbilder, mit schlagendem Witze und beißender Persiflage entworfen, dabei von verständnisreicher Treue der Auffassung, entrollt ein Panorama des Säkulums und stellt uns seine brennenden Fragen und Probleme in scharfe Beleuchtung. Hierzu kommt eine anerkennenswerte Klarheit der Form, eine Meisterschaft des Ausdruckes, welche kühn die Sprache mit neuen Wendungen bereichert, ihr einen genialen Stempel aufdrückt, sich dabei mit größter Ungezwungenheit in der metrischen Form bewegt, sich vom Reime tragen und begeistern und ihn nirgends als hemmende Schranke empfinden läßt. Die Anlehnung an Goethe sowohl im Tone, welchen Faust, als auch in dem, welchen Mephisto anschlägt, ist zwar unverkennbar; doch ist die Diktion in moderner Weise bereichert. Die Neudichtung des Prometheus und Hiob besonders zeugt von einer großen sprachlichen Gewandtheit, wie überhaupt das ganze Werk von einer bedeutenden geistigen Bildung, welche die größten Anläufe nimmt und sich in allen Formen versucht, obwohl die ursprüngliche Dichterkraft nicht damit Schritt hält, sobald es an die Gestaltung geht. Dies beweist auch das Auftreten Jordans als philosophischer Lyriker auf dem dazu ungeeigneten Gebiete des Lustspieles in den „Liebesleugnern," und dem Lustspiel: „Durch's Ohr," in denen ein geistvoll zugespitzter Dialog in fließenden Versen und Reimen voll schlagender Sentenzen uns für die dürftige dramatische und psychologische Entwickelung entschädigen muß. Was seine Lyrik betrifft, so spricht er sich selbst in der Sammlung: „Strophen und Stäbe" (1871) das Talent dafür ab:

„Aus Irrtum vielleicht nenn' ich Eitelkeit nur, was heut als Lyrik sich brüstet;
Doch das weiß ich gewiß, daß mich die Natur nicht zu lyrischen Thaten gerüstet."

Und in der That ist seine Lyrik zu schwerfällig, ohne Fluß und Schmelz, wenn auch oft die Ausdrucksweise einen eigenartigen Reiz hat. Diese „Strophen und Stäbe" sind Hobelspäne, die Jordan auf der Tischlerbank seiner Epopöe nebenbei verlor; sie bilden eine Mosaik von Gelegenheitsgedichten, poetischen Apostrophen an Kaiser und Könige, an Künstler und Künstlerinnen, von einigen mehr liederreichen Klängen, Nachbildungen englischer Gedichte und der Psalmen und von rhapsodischen Vor- und Nachspielen. Bedeutender sind seine „Andachten" (1877), eine Dichtung in vierzehn Gesängen, eine naturwissenschaftlich-religiöse Gedankenharmonie, welche Kleines und Großes, den Mikro- und Makrokosmos, die Lichtschnuppe und den Mond, das Nesselblatt und die Schwertbanane, Goethe und das Christentum in Versen behandelt, deren schwere Gedankenwucht oft den Reiz der Form erstickt und die bisweilen vom kosmischen Schwung zur gereimten Prosa herabsinken. Eine größere epische Gestaltungskraft entwickelte Jordan in seinem Epos: „Die Nibelungen," auf welches wir später zurückkommen werden.

Ein philosophisches Epos in Terzinen hat S. Heller gedichtet: „Ahasverus, ein Heldengedicht" (1866), in welchem ebensowenig wie in Mosens „Ahasveros" die verschiedenen Auffassungen des Helden zu künstlerischer Einheit verschmolzen sind. Bald erscheint er als Träger einer Theodicee des Todes, bald als Vertreter des Judentums und seiner an Sitte und Glauben festhaltenden Zähigkeit, bald als der Feind Christi, als eine Art von Antichrist, der dem Heiland stets mit cynischem Trotz gegenübertritt, bald als Vertreter der ganzen Menschheit, als der rastlos wandernde Geist der ganzen Weltgeschichte. Wie bei Mosen die Auffassung des Ahasver als des Antichrist, so überwiegt bei Heller die letztere. Was er uns in der umfassenden Dichtung giebt, ist eine Philosophie der Geschichte. Ahasver hört das Gras der Geschichte wachsen; er ist der Mitlebende der verschiedensten Zeitalter, die er mit seinen Reflexionen begleitet; er trifft mit den großen Männern aller Zeiten zusammen, die der Dichter uns dabei charakterisiert; er ist zugleich der Spiegel und der Chorus der Geschichte, wodurch die Gestalt aus dem Mittelpunkte der Dichtung in ihren Rahmen gedrängt wird. Wir sehen Ahasver nirgends als Mithandelnden, als thätig Eingreifenden, ebensowenig flieht er vor dem Leben, der Geist ruhiger Beobachtung überwiegt. Offenbar hatte der Dichter die Absicht, ein Gegenbild zu Dantes: „Divina commedia," eine commedia umana zu schreiben und seinen Helden durch die Zeitalter wandern zu

lassen, wie der Florentiner in Begleitung seines unsterblichen Genossen durch Hölle, Fegfeuer und Paradies wandert. Bild sollte an Bild sich reihen, wie die Gestalten vorüberschweben in den sich ablösenden Kreisen des höllischen Trichters; nur war auf der Oberwelt der freien Erfindung geringer Raum vergönnt, die Verkörperungen jener gewaltigen Plastik, wie sie die Phantasie des Florentiners beherrscht, konnten hier keine Stätte finden, wo es nur darauf ankam, den von der Geschichte gegebenen Gestalten ein wärmeres Kolorit zu verleihen und jedes Porträt in ihrer großen Gemäldegalerie mit einer Unterschrift zu begleiten. So ist der Haupteindruck der Dichtung der eines geschichtlichen Bildersaals, und gerade in bezug auf die Weltgeschichte vermissen wir die Beschränkung. Goethe rühmt schon an Shakespeare, daß er das Talent eines Epitomators besessen habe und meint dabei, daß der Dichter überhaupt als Epitomator der Natur erscheint. Die Kunst der Dichtung ist in der That wesentlich die Kunst der Abbreviatur. Diese Kunst besitzt S. Heller durchaus nicht; er verliert sich in der Reihenfolge der geschichtlichen Erscheinungen. Natürlich wirkt diese ins Weite gehende Anlage auch auf die dichterische Behandlung zurück, welche zu plastischer Herausarbeitung wenig Zeit behält und sich mit den allgemeinsten Umrissen begnügen muß. Nirgends ineinandergreifende Handlung, fesselnde Situationen — aus den Charakteren wird gleichsam nur ihre geschichtsphilosophische Essenz herausdestilliert und uns in nicht immer durchsichtigen, aber doch meistens künstlerisch geformten, zum Teil sogar schönen Terzinen kredenzt. Und gerade als Gegengewicht gegen mataphysische Verflüchtigung bedürfen derartige Gedankenepen einer energischen Plastik. Der Gedanke soll nicht wie ein elementarischer Luft- und Feuergeist im eigenen Aether über den Erscheinungen schweben; er soll sich aus ihnen entbinden, wie ein neuer Stoff aus dem chemischen Prozeß der Retorte, dessen Vorgängen wir mit Spannung folgen. Dieser Mangel ist um so bedauerlicher, als der Dichter Begabung für einen prägnanten Ausdruck zeigt. Sein Talent hat etwas Markiges — wir weisen nur auf die Episode mit Acher, auf die Schilderung der jüdischen Heldenkämpfe, auf Nero und Marc Aurel in der ersten Wanderung hin. Doch liegt die Schwerkraft dieses Talents mehr in der Reflexion als in der Schilderung. Wo ihm die Situation erlaubt, sich an den Schwung der Gedanken hinzugeben, da verliert seine Darstellung den trüben Bodensatz, der ihr oft eigen ist, und gewinnt das Gepräge künstlerischer Schönheit. Sprechende Beweise dafür geben uns: „Ahasvers letzte Nacht auf dem Libanon,“ eine stimmungsvolle Elegie auf den Untergang des jüdischen Volkes, „der Aus-

zug der alten deutschen Götter," ein Kaulbachsches Gemälde, die prächtigen Terzinen, welche die Entdeckungsreise des Kolumbus schildern.

Wenn es als die Tendenz von Hellers „Ahasverus" erscheint, die Entwickelung der Menschheit vom Judentum durch das Christentum zum Menschentum darzustellen, dem die verklärende Schlußhymne gilt, so fehlen dieser Entwickelung in bezug auf den Helden Klarheit und innere Nötigung, die scharfen Einschnitte, die überzeugenden Katastrophen.

Während diese markige Dichtung in Deutschland spurlos vorüberging und kaum von der Kritik und dem Publikum bemerkt wurde, erlebte eine andere Ahasver-Dichtung in kurzer Zeit zehn Auflagen und zwar der „Ahasveros in Rom" von Robert Hamerling (1865), im Grunde eine in epische Form gegossene Kanzone und Gedankensymphonie des österreichischen Lyrikers. Auch in dieser Dichtung bildet Ahasveros indes mehr den Chorus der Tragödie, als daß er in die Handlung selbst eingriffe; auch hier spielen mehrere Bedeutungen des Helden ineinander; er ist nicht bloß der Vertreter der rastlos strebenden Menschheit, auch derjenige der Todessehnsucht; er ist nicht der Jude von Jerusalem, er ist Kain, der den Tod in die Welt gebracht hat und dafür verschont wird. Gegenüber dieser Todessehnsucht tritt die unersättliche Lebenslust eines Nero, welche jeden Reiz des Daseins, selbst denjenigen, der noch in den Todesmartern der Menschheit Erregung und Befriedigung findet, auszubeuten sucht. Dieser Gegensatz hat seine unleugbare poetische und gedankliche Berechtigung, nur für die Darstellung die empfindliche Schwierigkeit, daß sich das Gewicht der Poesie ganz auf die eine Seite der Wagschale neigt. Der heiße Lebensdrang läßt sich in einer Fülle glühender Bilder zur Darstellung bringen; der Dichter braucht bloß hineinzugreifen in das volle Leben des kaiserlichen Rom, bloß die Farben der Palette zu benutzen, welche Historiker, Kulturgeschichtschreiber, Dichter ihm bereits zurechtgemacht. Die Todessehnsucht dagegen ist ein unbestimmtes Gefühl, dessen Verkörperung etwas Schattenhaftes an sich trägt, ein Gefühl, das sich nicht dramatisch gestalten läßt. So bleibt auch Ahasverus in der Dichtung nur ein Gespenst.

Nero dagegen ist der eigentliche Held der Dichtung, von dämonischer Thatkraft und Willensenergie. Wir folgen ihm von einem Bild zum andern, von einer Situation zur andern. Der Dichter scheut vor dem Unnatürlichsten und Lasterhaftesten nicht zurück, er hat, wenn er es ausmalt, die Entschuldigung, daß er nur ein getreues Gemälde der verderbten Zeit entrollt:

„Wollt Bilder ihr von reichstem Lebensprunk
Und tollster Schwelgerei? Ich gebe sie!
Wollt ihr satan'sche Laster und Verbrechen?

Ich gebe sie. Soll euern stumpfen Sinn
Ich stacheln? Soll Kalliope, die ernste,
Euch tanzen einen epischen Cancan
Auf leichtbeschwingtem Fuß des Jambus? Nein!
Ich weiß nicht, ob ich es zu Dank euch mache:
Doch singen will ich eine Epopöe
Des Sinnentaumels, des Genusses euch,
Der Sättigung und — Uebersättigung,
Des Lasters — nach dem Punkt, wo sich's erbricht!"

Doch stellt der Dichter das Laster meist appetitlich dar, wie es sich zu Tisch setzt. Wir verlangen gewiß nicht, daß er als Moralprediger seinen Helden folgen und sie, wenn sie etwas zu munter werden, vom Gaul herunterkanzeln soll. Doch muß man ebensowenig seinen Darstellungen das dichterische Behagen einer erhitzten Phantasie anmerken, die sich in dem üppig-warmen Kolorit gefällt und uns zuletzt in eine Stimmung versetzt, in welcher wir das Unerhörte gar nicht so unerhört und das widerwärtig Abstoßende erträglich und sogar annehmbar finden. Wenn Nero im ersten Gesang mit einer unreifen Gaditanerin eine Brautnacht feiert, wenn er im zweiten mit incestuösem Gelüst seiner Mutter folgt, so wird uns dies alles so üppig und glühend dargestellt, daß wir kaum Muße finden für den Abscheu, den diese Situationen doch in uns erregen müssen. Das Gewissen soll nicht mit aufdringlichen Lichtern der Moral die Gemälde der Poesie entstellen, noch weniger mit dicken Klecksen der Homiletik; doch schon bei der Untermalung derselben im Stillen mitwirken, sodaß es als ein Faktor des Gesamteindrucks erscheint, den wir empfangen.

Hamerlings Phantasie ist außerordentlich reich und glänzend. So erhalten wir Schilderungen von großem Pomp, oft von hinreißendem Zauber. Der Brand Roms, die Szenen in der Arena, die Gartenszenen, der Untergang des Schiffs der Agrippina: das sind alles Bilder, die nicht nur einen dithyrambischen Schwung atmen, sondern auch durch eine Fülle von Detailzügen große Anschaulichkeit gewinnen. Dagegen streift die Darstellung des goldenen Hauses an jene Beschreibungen alten Stils, welche bereits Lessing verurteilt hat, und erinnert an versifizierte Museumskataloge. Ueberhaupt glückt es dem Dichter nicht immer, das bezeichnende Moment hervorzuheben, welches das einzelne Bild bestimmt und plastisch gestaltet. Dazu genügt oft ein einziges Wort; Hamerling verwirrt dagegen oft durch die Fülle der Bilder und Worte. Die Diktion selbst ist im ganzen voll Schwung und Adel und auch an genialen Wendungen nicht arm, im einzelnen aber entstellt durch manche prosaische Ausdrucksformen. Ueberdies will der reimlose fünffüßige Jambus, eine so bequeme,

für das Drama berechtigte, für das Epos fragwürdige Form, nicht für das prunkende Kolorit dieser Schilderungen passen.

Auch die zweite epische Dichtung Hamerlings: „Der König von Sion“ (1869), darf man zu den philosophischen Gedichten rechnen, obgleich sich ihr Hauptinhalt nicht um metaphysische, sondern um sozialphilosophische Probleme dreht. Das umfangreiche Gedicht hat zehn Gesänge und ist in Hexametern geschrieben, ein Metrum, welches durchaus nicht zu seinem Inhalt paßt. Der Hexameter ist ein Vers von klassisch-würdevoller Haltung und nur für jene Schilderungen geeignet, in denen das plastische Element überwiegt. Diese Plastik fehlt aber meistens der Hamerlingschen Dichtung, welche opernhafte Romantik, farbenreiche Schilderungen, geistreiche Reflexionen enthält, aber von der Homerischen Ruhe der Darstellung weit entfernt ist. Im Gegenteil, eine verwirrende Unruhe, ein wildes Fieber, ein bacchantischer Rausch ist der Grundton der Dichtung, und der Gegensatz zwischen der üppig sinnlichen und legendenhaft sentimentalen Liebe, der sich durch dieselbe zieht, ist durchweg modern und dem antiken Geist widersprechend. Der Hexameter mag die Liebe der treuen Hausfrau Penelope schildern oder den Abschied Hektors von seiner Gattin, bei welchem auch der kleine Astyanax eine Rolle spielt; er mag, allerdings schon im Bunde mit dem Pentameter, die sinnliche Liebe schildern, aber in aller Naivetät, mit den Rezepten des Genusses bei Ovid, ähnlich wie er sich bei Horaz für die Rezeptierkunst der Poetik herleiht, doch er bleibt immer ein naiver Vers, der sich für die Schilderung genialer Momente, blitzartig streifender Geisteslichter, glühender und inniger Empfindungen nicht eignet, ein konservativer Vers, der das revolutionäre Pathos nur widerwillig auf seinem breiten Rücken trägt. Und gerade das revolutionäre Pathos ist die Seele des Hamerlingschen Gedichts, ein Pathos, dessen Segel von allen Reformgedanken der Neuzeit geschwellt werden. Auch ist der Hexameter ein Feind der kurzen schlaghaften Metaphern; er liebt das weitausgeführte Bild der Vergleichung, das wie ein selbständiges Gemälde sich in die Dichtung einschiebt. Solche Vergleichungen sind aber bei Hamerling selten und passen auch nicht zum Charakter einer schildernden Reflexionspoesie.

Der Held des Gedichts ist Johann von Leyden, der König der Wiedertäufer von Münster, in der Dichtung ein begeisterter Jüngling, bestrebt den „sionischen Gedanken,“ der noch die Geisterkämpfe der Folgezeit beherrschen sollte, ins Leben einzuführen, Lust und Tugend zu vereinigen, die zu edlerem Dasein gereifte Menschheit aus den Banden menschlich dumpfer Umschränkung zu erlösen. Diese Gestalt deckt durchaus nicht die

historische, die ihr zu Grunde liegt; der Dichter hat auf das geschichtliche Reis eine ideale Blüte gepfropft. Johann von Leyden war seines Zeichens ein Schneider, ein Vertreter des Handwerkerstandes, der sich nach der Ueberlieferung häufig durch mystische Verzückungen ausgezeichnet hat. Die stille Theosophie des Schusters Jakob Böhme und die tumultuarische Theokratie des Schneiders Johann Bockoldt haben den gleichen Ursprung in den Lebensgewohnheiten des sitzenden Handwerks, das von der Welt abschließt, die Seele nicht ausfüllt und zu einsamem Brüten auffordert. Doch so wenig wie ein Kamel durch ein Nadelöhr geht, ließ sich die Hamerlingsche Dichtung durch das Nadelöhr eines Schneiders fädeln. Sein Johann von Leyden ist Schauspieler und erscheint schon im ersten Gesange — ein feinsinniger Zug des Dichters — mit der prophetischen Theaterkrone geschmückt. Diese Erfindung ist nicht ganz ohne geschichtlichen Anhalt; denn der Schneider Bockoldt trat auch öfter als Schauspieler auf. Doch wird der Charakter dadurch in ein gänzlich anderes Licht gerückt, wir möchten sagen, in eine ironische Beleuchtung, die aber wieder den Standpunkt des Dichters selbst, seinen Helden gegenüber, in unklares Zwielicht taucht.

Vielfach spielt nämlich in die Dichtung jene romantische Ironie herein, welche das ganze Leben als einen spukhaften Traum erscheinen läßt. Johann von Leyden, der Komödiant im Walde, mit der papierenen Theaterkrone, wird dann „König von Sion,“ auch ein Theaterkönig in einer wüsten Komödie. Wie es mit ihren Beleuchtungseffekten aussieht, sehen wir in der Orgie, die von Naphthaflammen verklärt wird und im Licht entzückender Schönheit glänzt, bis der Narr die magische Lampe vom Tisch herabwirft und nun die sionischen Zecher die Weiber, die sie in ihren Armen halten, auf einmal aller Schönheit bar, hohläugig und runzelig, mit welken und schwammigen Gliedern, mit wüsten verbuhlten Gesichtern erblicken — auch hier die Komödie mit ihren Illusionen. Und am Schluß bekleidet der König selber den betrunkenen Krechting mit seinem Gewande und den Insignien seiner Würde. Muß man nach solchen Zügen nicht den Dichter für einen Romantiker halten, der diesen geschichtlichen Tumult verspottet und uns seine Selbstauflösung mit ironischer Schadenfreude darstellt?

Das ist aber durchaus nicht die Absicht des Dichters, der in seinem Helden eine für die Menschheit begeisterte Idealfigur hinstellt. Durch diese sich kreuzende Beleuchtung verliert die Dichtung ihre klare Form und Fassung, wenn sie auch an Buntheit gewinnt, ähnlich wie ein wechselndes Farbenspiel durch das sich kreuzende Licht der Kerze und des Mondes hervorgerufen wird.

Johann von Leyden war, der Geschichte nach, die Seele der münsterischen Bewegung; alle ihre Exzesse und Uebertreibungen gingen von ihm aus; die Gemeinschaft der Weiber und Güter fand in ihm ihren Apostel. Der Dichter scheute sich, seinen Helden in den ganzen Sündenfall der Zeit zu verwickeln; er läßt ihn abwehrend den Extremen gegenübertreten; seine eigene Vielehe erscheint nur als ceremonielles Schauspiel; er läßt weibliche Untreue mit dem Schwert bestrafen; er macht wilde Orgien mit, aber mit einer gewissen Reserve, die knurrenden Hunde zu seinen Füßen schrecken die buhlenden Schönen ab. Sein Herz gehört einer Nonne und um seine Liebe schwebt's wie katholischer Weihrauchduft.

War indes der Dichter einmal so kühn, wie er sich in Stoffwahl und der Ausführung Makartscher Bilder zeigt, so war es auch nur eine der Dichtung zugute kommende Konsequenz, wenn er seinen Helden nicht bloß als tapfern Kämpfer und schwärmerischen Apostel hinstellte, sondern die Genesis des Fanatismus und die ganze Steigerung desselben bis zur schwindelnden Höhe in ihm darstellte, eine Aufgabe von psychologischem Interesse und von größerer historischer Wahrheit. Auch der Schluß ist allzu abweichend von der geschichtlichen Ueberlieferung, gegen deren Hauptdaten doch der Dichter nicht verstoßen darf; das Märtyrertum als Buße für den Fanatismus war historisch gegeben. Hamerlings Held ringt im Walde mit seiner Scheinkönigin, der braunen Divara, die ihn im Rausch der Orgie erobert hat, und stürzt sie vom Felsen herunter, sich selbst aber in das eigene Schwert. Wo aber bleibt der Käfig am Turm Münsters, der grausame Abschluß der wüsten Komödie?

Trotz dieser Ausstellungen ist die Dichtung durchweg interessant, reich an glänzenden Schilderungen voll genialer Züge, an Gedanken von großer Tragweite, welche sich mit den gewagtesten Problemen der Neuzeit beschäftigen. Der erste Gesang atmet echte Naturpoesie; die Schilderung der Orgien ist so üppig und wollustatmend, daß man in ihr, eingedenk verwandter Situationen im „Ahasverus in Rom," eine Spezialität des Dichters erkennen muß; in den Kampfszenen ist Anschaulichkeit und Kraft. Die Kritik kann nicht leugnen, daß im einzelnen der Stil ungleich ist und oft ins Triviale verfällt, daß die Hexameter nicht tadellos sind, daß überhaupt der Becher einer allzu reichen Phantasie häufig überschäumt; doch gegen die Fehler des Reichtums drückt sie bereitwillig ein Auge zu und eine ungewöhnliche Schönheit entschädigt sie für zahlreiche Mängel.

In der Kantate Hamerlings: „Die sieben Todsünden" (1873) erfaßt der Dichter dieselben wie die Kirche als Mächte der Nacht und stellt ihnen am Schluß die Fürsten des Lichts mit ihren Scharen gegenüber.

Der französische Romanschriftsteller Eugen Sue war hierin geistreicher und tiefer, und in der That sollte ein moderner Dichter doch in den „Todsünden“ nicht die dem Abgrund entstiegenen Höllengeister schildern, sondern er sollte in den hervorragendsten auch wirkende und schaffende Lebensmächte erkennen. Was kümmert uns die Klassifikation von Petrus Lombardus und Cassian? Für die pessimistische Palette Makarts mögen die sieben Todsünden zu Nachtstücken der Phantasie und des Pinsels die geeigneten Farben reiben; eine Philosophie, welche in der Weltentsagung, in dem buddhistischen Nirwana den Inbegriff aller Weisheit sucht, mag die sieben Todsünden zugleich mit der ganzen Weltgeschichte verdammen, welche ihr als die achte erscheint, aber die Dichtung sollte nicht die Weisheit der Kirchenväter in Worte setzen und die Mächte, welche am sausenden Webstuhl der Zeit mitschaffen, mit dem Brandmal höllischer Abkunft zeichnen. Ist z. B. der Zorn, jene treibende Macht, welche als Kriegsgott die kämpfenden Nationen gegen einander ins Feld führt, welche gegen despotische Herrschaft im edlen Freiheitskampf die Völker empört, wirklich des höllischen Stigmas würdig? Oder ist die Wollust, die ebenfalls schlecht angeschrieben ist bei den Kindern des Lichts, nicht gleich wohl die lebenzeugende Macht, welche den Fortschritt der Menschheit sichert? Oder ist je aus sentimentalen und platonischen Liebesempfindungen auch nur die Trinität der Familie, welche die frommen Rechtsphilosophien feiern, hervorgegangen?

Doch Hamerling verfaßte seine Dichtung für die Musik und diese braucht ein bestimmtes Kolorit; sie kann eine flüssige Dialektik, geistig zersetzende Elemente nicht verwerten. Die Dichtung zeigt echten Odenschwung und enthält einige markige Höllenbreughel; nur ist die Schlußapotheose etwas verschwommen.

Dem Chorus der philosophischen Dichter hat sich neuerdings ein ganz junger Poet angeschlossen, Siegfried Lipiner mit seinem „Entfesselten Prometheus“ (1876), einem Werk von jedenfalls großartiger Konzeption und einer in Einzelheiten glänzenden Ausführung, die dem Genre der Faustiaden und Ahasverosdichtungen angehört, und mit den letzteren eine frappante Aehnlichkeit hat in der Weltwanderung des Helden, nur daß statt des Juden von Jerusalem der Dulder vom Kaukasus zum Stabe greift, nachdem er seine Marterstatt verlassen hat. Die großen Zeitfragen des Pessimismus und Optimismus bilden den Kern der Dichtung. Als die Lösung des Rätsels wird uns im dithyrambischen Schlußhymnus die Weltüberwindung, die Besiegung des Schmerzes genannt. Den Gedankengängen und Abschlüssen des Gedichtes fehlt es an greifbarer Bestimmtheit;

die Welt- und Lebensbilder sind oft mit verschwimmenden oder nur leisen Umrissen gemalt und wie dies in der Hegelschen Schattenwelt geschieht, wählt der Dichter seine Illustrationen ohne Rücksicht auf die Chronologie. Die Jakobinermützen fliegen gleichsam auf den Olymp der Griechengötter; aber die Begabung des Dichters zeigt sich in der glücklichen Verschmelzung von Gedanken und Bildern, die bisweilen an die Idealpoesie Schillers erinnert und in der markigen Kraft des Ausdrucks. Sein hymnologisches Talent bewährt der Dichter auch in der Dichtung: „Renatus" (1878), deren Held Hilarion der letzte Mensch ist, der vollkommen und äußerlich wiedergeboren wird. Die Dichtung klingt vielfach an jene Schwärmereien mystischer Sekten an, welche an Wiedergeburt und irdische Unsterblichkeit glaubten; ihrer letzten Tendenz nach ist sie eine Theodicee, eine Verherrlichung des Sieges über Satan und die Mächte der Finsternis. Das Ganze ist ein Traum, eine Vision und sie endet mit dem wiedergeborenen Paradies. Doch die Dichtung ist nicht festgegliedert; die Gedankensäulen, welche sie tragen, sind nicht mit voller Plastik herausgearbeitet; sie sind mit mannigfachen, oft tiefsinnigen Arabesken überwuchert. Viel psalmen- und hymnenartiges, viele Gedichte im großen Stil und nicht ohne geistige Tiefe, enthält „das Buch der Freude" (1880); doch tritt auch hier der Mangel an Anschaulichkeit und Plastik, an greifbaren Bildern, wie ihn ein Weben und Schweben im Reiche des Denkens mit sich bringt, oft störend hervor.

Schon Jordan, ein Verehrer der Naturwissenschaften, in welche er einmal die ganze Philosophie auflösen wollte, hatte im „Demiurgos" zahlreiche Beiträge zu einer Poesie des „Kosmos" gegeben. Die geistvolle Verherrlichung des begriffenen Naturgesetzes schafft, wenn sie Hand in Hand geht mit der Freiligrathschen Meisterschaft der landschaftlichen Schilderung, die moderne „Naturpoesie." Die Freiligrathsche Richtung war indes nicht unangebaut geblieben. Der Gothaer Adolf Bube*) (geb. 1802), produktiv in der Neudichtung deutscher und thüringischer Volkssagen, denen er eine glatte und ansprechende Form zu geben wußte, als selbständiger Balladendichter von großer Einfachheit, Abrundung und Vorliebe für exotische Stoffe, („Romanzen und Balladen," 1850) führte in seinen „Naturbildern" (2. Aufl. 1853) die Freiligrathsche Poesie der Weltperspektiven mit Glück weiter. Ignaz Hub (geb. 1810, „Lyraklänge" 1832), der Esthländer Jegór von Sievers, der talentvolle Dichter der „Palmen und Birken" (1852) und „Aus beiden

*) „Thüringische Volkssagen," 1837; „Deutsche Sagen," 1839.

Welten" (1863), schlossen sich ebenfalls an die Freiligrathsche Richtung an. Das Naturbild, nicht bloß als treue und sinnige Anschauung, sondern auch als Spiegel des kosmischen Gesetzes, im Anschlusse an die neuesten Triumphe der Naturwissenschaft, fand seine poetische Ausführung in der „Weltseele" (1855) Arnold Schlönbachs. Dieser, aus dem Rheinland gebürtig (1817—1866), ein Dichter von jugendlichem Enthusiasmus, der thätig auf kritischem, dramatischem und novellistischem Gebiete sich stürmisch in allen Formen versucht, hat in der „Weltseele" wohl die reifste aller seiner Leistungen zu Tage gefördert. Er sucht die Harmonie zwischen Natur und Geist, ihre tiefere, nicht bloß allegorische Einheit nachzuweisen; und die stille Weisheit, die im Naturgesetze waltet, wird zur Lehrerin für das menschliche Leben. Die chemische Bindung und Lösung der Stoffe, das Verhältnis des Kleinen und Großen in der Natur, Wärme und Licht, Rundung, geben Gelegenheit zu sinniger Deutung; die Naturbilder, wie „Ebbe und Flut," die „Karawane des Meeres" und andere atmen einen Odenschwung in kräftigen und feurigen Rhythmen. Die Wärme eines liebenswürdigen Talentes, das sich durch seinen Stoff zur Begeisterung hinreißen läßt, die Wärme der Ueberzeugung beseelt diese Dichtungen, in denen die philosophische Lyrik dem Naturbilde den Stempel des Gedankens aufdrückt. Ein Poet von ernstem Gedankenschwung und philosophischer Weltanschauung, Stephan Milow, hat namentlich in seinen „Neuen Gedichten" (1870), in den „kosmischen Phantasien" und dem prächtigen Gedicht: „Auf der Bergesspitze" und anderen Elegien und Oden eine verwandte Richtung bewährt, wie er auch in seinen Elegien „Auf der Scholle" (1867) sinnreiche Weltbetrachtung auf idyllischer Grundlage in anmutenden Formen ausprägt.

Sechster Abschnitt.

Dichter verschiedener Richtung und dichtende Frauen.

Franz von Gaudy. — Emanuel Geibel. — August Kopisch. — Karl von Holtei. — Robert Reinick. — Geistliche Liedersänger. Annette von Droste-Hülshoff. — Betty Paoli.

Wir haben gesehen, wie sich die moderne Lyrik durch eine Fülle neuer Gedankenstoffe bereichert hat, wie sie den Staat und die Gesellschaft, alle Ideen, welche die Zeit bewegen, in ihre Kreise zog, an Ereignisse der neuesten Geschichte anknüpfte und poetische Perspektiven in exotische Fernen

und in den von der Wissenschaft durchforschten Kosmos eröffnete. Die Ohnmacht der Pedanten, welche diese Bereicherung gern für eine Verarmung erklärt hätten und in dem Heraustreten aus den althergebrachten lyrischen Geleisen eine Versündigung gegen ihren ästhetischen Kodex fanden, mußte gegenüber den großen Talenten, welche die Regeneration der deutschen Lyrik vertraten, und gegenüber der begeisterten Aufnahme von seiten der Nation verstummen. Wohl hörte man hier und da noch im grämelnden Tone die schwülstige Diktion, die Ueberladung mit Bildern, welche der jüngeren lyrischen Schule eigen, bekritteln; aber wegen einzelner Fehler des Reichtums bedeutende Leistungen zu verwerfen: das war die That kritischer Boileaus, die, nüchtern bis auf ihren Grimm, mit der Gartenschere umherliefen und gegen die blühenden Hecken wegen einiger wuchernder Ranken tobten; das war die Kritik Voltaires, welche den Shakespeare für einen betrunkenen Wilden erklärte, freilich ohne Voltaires Geist und Witz. Der Geschmack, der das rechte Maß bewahrt, hat sein gutes Recht; aber wenn die Fistelstimme kritischer Kastraten fortwährend seine Regeln intoniert, so muß man dagegen protestieren, sobald dies ohne allen Sinn für den eigentlichen Nerv des Talentes und die eigentliche Kraft des Geistes geschieht. Ebenso tauchte fortwährend der Vorwurf auf, die moderne Lyrik profaniere die Heiligkeit der Poesie, indem sie dieselbe mit einem Flitter von Tendenzen behänge. Tendenz ist aber nur die dem Kunstwerke äußerliche, etikettenartig angeklebte Idee; sie ist stets ein Zeichen der Talentlosigkeit, kann aber auch hin und wieder einem schlafenden Homer begegnen. Die Gegner der modernen Lyrik verstehen aber unter Tendenz jede Idee, die ihnen nicht genehm ist, jede Berührung der Poesie mit den Gedanken; welche diese Zeit bewegen, mögen diese auch mit echter Dichterkraft und hoher Kunst erfaßt, wie bei Grün, Lenau, Herwegh u. a. zur innerlich treibenden Seele der Dichtung geworden sein. Dieser dürren Kritik gegenüber ist es Pflicht, stets zu wiederholen, daß nur das, was sie verdammt, der Poesie die wahre und dauernde Berechtigung erteilt und Gedichte von metrischen Schulexerzitien unterscheidet. Damit ist indes nicht gesagt, daß die einfache Lyrik der Empfindung, das Lied im weitesten Sinne des Wortes, ihr Recht verlieren solle; aber auch die uralt ewigen Stoffe des Herzens wechseln ihr Gewand mit dem Wechsel der Zeit, und die Magie der Empfindung schimmert in verschiedenen Farben je nach der Beleuchtung des Jahrhunderts. Welch ein Unterschied ist zwischen den Liebesliedern eines Anakreon und denen eines Horaz, zwischen einem Hafis und Walter von der Vogelweide, zwischen einem Petrarca und Heine! So konnte sich auch die neue Lyrik der Empfindung nicht den Einwirkungen

der Zeitatmosphäre entziehen. Wohl giebt es noch vergilbte Wertherlyrik, Epigonen Matthissons und Schillerverwässerer, Anakreontiker im Stile Gleims und Hagedorns; denn der Dilettantismus einer mangelhaften Bildung lehnt sich an jedes, auch das veraltetste Muster an, das ihm zufällig begegnet. Die deutschen Musenalmanache, diese Sündenregister der von allen Zweigen zwitschernden Lyrik, enthalten in ihren vergänglichen „Liederfrühlingen“ die wunderbarsten Proben dieser lyrischen Musterreiterei aus allen Zeiten: Liebesgefühle im Reifrocke, grelle Empfindungen mit dickgedrehtem Zopfe, blonde Minnelieder zur Zither, spanische Hidalgoseufzer in Trochäen, italienische Bravourarien in Sonetten, Bergschottenpoesie im Kostüme des Hochlandes, selbst die althellenische Liebeslyrik der Ganymeden-Vergötterer. Doch das ist alles, um mit Fallstaff zu sprechen, „Futter für Pulver“ und stirbt einen schnellen Tod auf Toilettentischen und in Boudoirwinkeln. Die Empfindungslyrik muß entweder einen allgemein giltigen klassischen Adel und graziöse Reinheit bewahren, oder speziellere Farben nur dem Kostüme ihres Jahrhunderts entnehmen. Diese Färbung einer bestimmten Epoche, mochte sie das Gefühl auch durch eine spaßhafte Tätowierung entstellen, findet sich in der Heineschen Liebeslyrik, welche daher einen zahlreichen Troß von Nachahmern fand. Das einfache und gesunde Gefühl war durch die romantische Ueberschwenglichkeit verloren gegangen; man hat sich gewöhnt, so grenzenlos, so herzen- und lebenvergeudend zu lieben und zu empfinden, daß man nur noch einen Schritt weiter thun konnte — das eigene Empfinden zu verspotten. Dafür traf Heine den genialen Ton, und eine Wolke von Jüngern umschwärmte den melodischen Maëstro. Jedes kleine Erlebnis des Herzens wurde in dies ironische Licht gestellt; man besang erst seine Laura im Petrarcastile; dann aber trübte man den Quell von Vaucluse in cynischer Weise. Heines Muse blieb wenigstens graziös, wenn sie die Mondschein-Serenaden der Empfindung durch cynische Ergüsse störte; die Nachfolger aber wurden ungeschickt und roh; bei ihnen hieß es:

„Donna Laura trat ans Fenster,
Und mit kalten Wasserfluten —
Wenn nicht gar mit etwas Schlimmern —
Löschte sie des Ritters Gluten.“

So singt der Einzige der Heinianer, der aus ihren verwilderten Gruppen herauszuheben ist als der talentvollste Nachahmer des Pariser Aristophanes: Franz Freiherr von Gaudy aus Frankfurt a. O. (1800—1840), preußischer Offizier, seit 1833 verabschiedet, ein Novellist von anmutigem, humoristischem Anfluge und phantasievoller Lebendigkeit,

z. B. in den „Venetianischen Novellen“ (2 Bde., 1838), frischer Reisedarsteller in dem Werke: „Mein Römerzug“ (3 Bde., 1836), ein Poet von französischem Esprit und einer großen Produktivität in humoristischen Nipptischsächelchen in Versen und Prosa, die neuerdings in den „sämtlichen Werken“ (42 Bde., 1844) ausgestellt wurden. Gaudys Dichtungen sind Heinesche Lyrik mit einem Schnurrbarte, kavaliermäßiger zugestutzt, noch modeduftiger, fashionable Wachtstubenpoesie, reicher an Salonglossen, an lyrischen Modekupfern; doch wo sie mit dem Degen salutiert, wie vor dem großen Kaiser, da salutiert sie mit Anstand, und ein Hauch kriegerischer Bravour umfliegt ihr Angesicht. „Erato“ (1829) ist ein auf Heineschen Stoppelfeldern gepflückter Blütenstrauß von Herbstzeitlosen, mit vieler giftiger Persiflage der Gesellschaft und des Modewesens, aber auch der eigenen Empfindung; es sind meistens kleine lyrische Bienen, Bilderchen aus dem unmittelbaren Lebenskreise des Autors, unter denen sich die „Liebesfatalitäten“ durch schalkhafte Erfindung und Ausführung auszeichnen; es sind kleine, niedliche Reliefs. Allerliebste poetische Kuriositäten sind die „niederländischen Bilder“ und die „Bilder in altfranzösischer Manier“, aufs sauberste ausgeführt:

„Es stehn verschnittne Hecken
Im regelrechten Kreis,
Die Zweige dehnen und strecken
Sich nach des Gärtners Geheiß.

Und farbige Glaskorallen
Und buntgefärbter Sand
Mit Schnuren von hellen Kristallen
Umziehen der Beete Rand.

Auf bauchigen Muschelschalen
Ruhn Oceaniden von Stein,
Und silberne Wasserstrahlen
Sieht man Tritone spein.

Mit großen Allongeperücken
Spazieren die Kavalier,
Mit spitzigen Fingern pflücken
Sie seltner Blumen Zier

Und reichen sie sittig den Frauen,
Die steif im Reifrock stehn
Und spröde zur Erde schauen
Und mit dem Fächer wehn.

Die Herren reden so zierlich
Und beugen den Leib so devot,
Die Damen erwiedern manierlich
Und thun, als würden sie rot.“

Auch die Heineschen „Nordseebilder" mit ihrem pathetischen und sich selbst parodierenden Hymnenschwunge werden in reimfreien Streckversen von Gaudy nachgeahmt. Selbst die reiferen „Kaiserlieder" (1835), in denen sich mancher kräftige und ansprechende Zug findet, weisen auf Heine und seine Begeisterung für den großen Korsen zurück und haben an einzelnen Heineschen Gedichten und an den Bérangerschen Chansons ihre Vorbilder. Als zierlicher und schalkhafter Boudoirpoet von Laune und Gewandtheit verdient Gaudy ohne Frage den Vorzug vor der jüngsten Miniaturpoesie der Toilettentische und ihrer leeren Eleganz, vor der süßlichen Nüchternheit der jüngsten Nachtreter Fouqués. Interessant bleibt diese preußische Offiziersgruppe in unserer Litteratur: der chevalereske, minnigliche, mittelalterliche Fouqué, der modern-frivole, französierende, leichtfertige Gaudy und der tiefernste, gedanken- und charaktervolle Sallet; Dichter, in deren Namen sich überdies die französische Abstammung ausprägt.

Die weiteren Ablagerungen des Heineschen Geistes, die sich oft schichtweise in den Musen-Almanachen der dreißiger Jahre finden, zu verfolgen, wäre unersprießlich, obwohl die namenlose Lyrik, gedruckt und ungedruckt, lange Zeit vor seinem Spiegel Toilette machte. Ohne die krampfhaft zerwühlte Weltschmerzfrisur ließ sich in dieser Zeit kein fashionabler Poet sehen. Ja die Raketenstöcke des geistigen Feuerwerkes, das der Dichter der „Reisebilder" abgebrannt, fielen im fernen Pommerland nieder und wurden von einer Dichterschule in diesen Niederungen dazu verwendet, ein idyllisches Feuerchen anzumachen, an dem recht alltäglich sentimentale Suppen gargekocht wurden. Die Unarten des Lieblings der Kamönen wurden stereotyp auch bei denen, welche auf diesen Titel keinen Anspruch machen durften; aber auch die begabten Poeten konnten sich von einzelnen Heineschen Eigenheiten nicht frei machen, und die Freude an vermessenen Pointen trübte selbst bei einem Lenau, Grün, Beck, Meißner u. a. die harmonische Gestaltung. Eine Dichterin wie Ada Christen erging sich in den „Liedern einer Verlorenen" (1869) in der offenbarsten Nachdichtung der pointierten und oft cynischen Lieder Heines und wählte dabei als Dekoration und Statisterie den Hintergrund der Orgie, sodaß die Kritik auf die Vermutung kommen mußte, der leukadische Fels dieser Sappho sei der Hamburger Berg. Diese Vermutung erwies sich als eine irrige; die Phantasie der Dichterin liebte nur die grellen Farben. Ohne aus dem beherrschenden Bann des Heineschen Vorbildes sich zu befreien, dem sie oft glücklich, oft aber auch in mattester Kopie nacheiferte, schlug Ada Christen in den Sammlungen: „Aus der Asche" (1870), „Schatten"

(1873) sanftere Klänge an, obgleich es auch hier nicht an satirischen Ausfällen auf die gesitteten Hausfrauen fehlt und über sehr vielen dieser Geschichte eine etwas dumpfe und bleischwere Melancholie brütet.

In den „Gedichten" von Wilhelm Jensen (1869) finden sich ebenfalls viele Anklänge an Heine in den leichtgeflügelten Liedern und Stimmungsbildern, in denen die heinisierende Blasiertheit oft einen kecken Zug zwischen die feingezeichneten Stimmungsbilder hinwirft. Die „Strandbilder" sind den Heineschen nachgedichtet und oft mit Glück. Doch ist Jensen keineswegs ein sklavischer Nachahmer Heines, er schlägt auch volle Klänge an, eifert im Kunststil der Platenschen Schule nach und giebt Situationsbilder von tieferem geistigen Gepräge und großer Schönheit wie die biblische Urweltmythe „Lilith," in welcher er die Ahnfrau aller verhängnisvollen Schönheiten, aller Phrynen und Kameliendamen verherrlicht. Die „Lieder aus Frankreich" (zweite Aufl. 1874) bieten anschauliches Leben, die größere poetische Erzählung: „Die Insel" (1875) hat bei glänzenden Einzelnheiten zu große epische Breite. Jensens „Um eines Lebenstags Mittag" (1875) ist in Terzinen gedichtet, in denen ein skeptischer Ton von einem feurigen Hymnus auf die Liebe abgelöst wird und die Sammlung „Aus wechselnden Tagen" (1878), enthält Geschichtsfresken, die nicht ohne einen großen Zug sind wie „Nero", bisweilen aber an Weitschweifigkeit der Darstellung leiden, wie „Kolumbus"; einige knappgefaßte Balladen, stimmungs- und gedankenvolle Situationsbilder, besonders die sinnige Urweltsmythe „Lilith", auch kleinere anmutige Gedichte wie „die Libelle"; doch ist Jensen als Lyriker zu lässig in der Form. Sein „Holzwegtraum", ein Sommernachtsgedicht (1879) voll Walbduft, mit Fäden der Handlung, die wie luftiges Spinnengewebe zerflattern, eine Verherrlichung der traumverlorenen, romantischen Poesie, enthält viel Eigenartiges und Originelles. Einen selbständigen Zug bewahrt in einzelnen Gedichten der „Neue Tannhäuser" (1869, 10 Aufl. 1877), und „Tannhäuser in Rom" (1875, erschien anonym, doch wird Eduard Grisebach als Autor genannt), wenn auch beide Dichtungen in dem durchgehenden Grundton an Heines Balladen erinnern. Das erste Gedicht, welches das Glück und den Fluch der sinnlichen Liebe schildert, ist geistreich und jedenfalls die bedeutsamste Nachblüte der Heineschen Lyrik, welche die neueste Epoche aufzuweisen hat. Das jüngste Gedicht des anonymen Autors hat ebenfalls Stellen von pikantem Hauch und poetischem Reiz, obwohl hin und wieder die Ueppigkeit sinnlicher Schilderungen allzusehr überwuchert.

Neben dem großen Schweife der saloppen Muse Heines ging freilich

eine Liebeslyrik einher, welche in gemessener Form in die Fußstapfen Goethes und Schillers trat, mit graziöser, maßvoller Haltung dichtete, dabei aber freilich doppelte Anstrengungen machen mußte, um mit ihrer wenig ausgeprägten Physiognomie neben den vorlauten und schnippischen Amoretten jener frivolen Schule bemerkt zu werden. Wir haben schon oben gesehen, wie die schwäbischen Dichter mit höchster Anständigkeit würdige Gefühle sorgsam skandierten, und auch die orientalische Lyrik hielt sich, bei aller Opposition gegen die Askese, von der Heineschen Frivolität fern. Der bedeutendste und am meisten gefeierte Liederdichter der Neuzeit, der sich selbständig, im Anschlusse an klassische Muster und aus dem Studium spanischer und italienischer Vorbilder entwickelte, ist Emanuel Geibel aus Lübeck (geb. 1815), der schon im Jahre 1843 vom Könige von Preußen ein Jahrgehalt erhielt, 1852 als Professor nach München berufen wurde und sich dort durch Bayerns dichterfreundlichen König Max zahlreicher Auszeichnungen zu erfreuen hatte. Um den Hof dieses Königs sammelte sich eine Gruppe von Poeten, deren gemeinsames Kennzeichen die Meisterschaft in der Handhabung dichterischer Formen war, so verschieden auch sonst ihre geistige Bedeutung und Richtung sein mochte. Die Poesie, die der königliche Dichter Ludwig von Bayern (geb. 1786) selbst an dieser Stätte pflegte, steht in einem gewissen Gegensatze zu der Poesie der jungen Münchener Dichterschule, die sein Sohn und Nachfolger beschützte; denn in seinen „Gedichten“ (1829) herrscht eine oft bizarre Originalität der Form, die Nachahmung des Taciteischen Lapidarstiles in Versen, eine Vorliebe für gedrungene Partizipialkonstruktionen, obschon man ihnen weder Adel der Gesinnung, noch echt dichterische Wärme absprechen kann. Emanuel Geibel ist weit entfernt von diesen kühnen Herausforderungen des sprachlichen Genius; seine Form ist eben, glatt und klar, voll heiliger Scheu vor der Tradition in Satzbildung, Metrik und in der Bildlichkeit des Ausdruckes. Da ist alles so fließend und säuberlich: keine Inversionen, keine gewagten und schwierigen Konstruktionen, keine gesuchten Wendungen, keine bizarren Reime, keine Worte zum Notbedarfe. Geibel bewegt sich mit derselben Sicherheit im sangbaren Liede und seinen musikalischen Refrains, im Sonett, in Distichen, in Ghaselen, in Terzinen. Alle metrischen Formen sitzen ihm wie angegossen; leicht und graziös schwebt seine Dichtergondel bei allem Wechsel des Taktes über die Flut. Seine lyrischen Werke sind: „Gedichte“ (1840, 76. Aufl. 1874), „Zeitstimmen“ (1841), „Spanische Volkslieder und Romanzen“ (1843), „Ein Ruf von der Trave“ (1843), „König Sigurds Brautfahrt“ (1846), „Zwölf Sonette“ (1846), „Juniuslieder“ (1847, 19. Aufl.

1871), „Neue Gedichte“ (1856), „Gedichte und Gedenkblätter“ (1864), „Heroldsrufe“ (1871), „Spätherbstblätter“ (1877, 4. Auflage. 1880).

Nach dem Tode des Königs Max hatte sich Geibel in seine Vaterstadt Lübeck zurückgezogen, seine Sympathien gehören stets der norddeutschen Einheitspolitik an. Ein poetischer Gruß, den er dem König Wilhelm von Preußen bei seinem Besuch in der alten Hansastadt widmete, hatte zur Folge, daß ihm die bayrische Pension entzogen wurde, wofür alsbald die preußische Regierung ihm Ersatz bot. Mit ungehemmter Begeisterung folgte Geibel dem Siegesgang der deutschen Politik und der Wiedergeburt des Kaisertums, dessen Verkündiger er seit langer Zeit gewesen war.

Was Geibels erste Gedichte charakterisiert, ist ein unverdorbenes Gemüt, das sich durch festes Gottvertrauen und Anlehnung an den Glauben der Kirche Klarheit und Sicherheit bewahrt und sich vor allen Elementen der Skepsis, der Zerrissenheit, der Blasiertheit beschützt hat. Eine vorsündflutliche Unschuld, gegenüber allen Gedankenproblemen, oder ihre einfache Widerlegung durch die feststehende Autorität der Satzung läßt den frischen Quell des Gemütes ungefährdet fluten, in marmorner Fassung und kristallklarer Spiegelung. Ein von den Mächten des Gedankens so wenig zersetztes Gemüt ist ein glücklicher Boden für die reine Lyrik der Empfindung und ihren unzerstörten Schmelz. So strömen und wogen die Lieder in melodischem Flusse aus Geibels Gemüt und steigen „auf der goldenen Leiter der Liebe“ in den Himmel. Den Dichter beschäftigen anmutig subtile Fragen der Natur-Scholastik, z. B. ob die Sterne fromme Lämmer sind, oder Silberlilien, oder lichte Kerzen am Hochaltare?

„Nein! es sind die Silberlettern,
Drin ein Engel uns vom Lieben
In das blaue Buch des Himmels
Tausend Lieder aufgeschrieben.“

Er besingt die stille, weiße Wasserrose, um die der weiße, leise singende Schwan kreist:

„O Blume, weiße Blume,
Kannst du das Lied verstehn?“

Dann wünscht er, selbst wieder ein Schwan zu sein und singend zu sterben. Wenn er den kühlen Frieden des Abends preist, so will er der Geliebten alles künden, was sein Herz bewegt:

„Und was ich am lauten Tage
Dir nimmer sagen kann.
Nun möcht' ich's dir sagen und klagen —
O komm' und hör' mich an!“

Dann aber ruft er wieder in derselben Abendbeleuchtung aus:

„Was soll der Worte leerer Schall?
Das höchste Glück hat keine Lieder,
Der Liebe Lust ist still und mild,
Ein Kuß, ein Blicken hin und wieder, —
Und alle Sehnsucht ist gestillt."

In diesen kleinen Widersprüchen bewegen sich „die Lieder als Intermezzo" anmutig hin und her, ein süßes, zartes Liebesgeflüster das die Musik herausfordert, ihm eine lautere, volltönende Sprache zu leihen. In der That sind alle diese Lieder sangbar; denn kein störender Lärm der Reflexion, kein vorlauter Gedanke, der mit Manneshöhe aus dem Gewühle dieser niedlichen Gefühlchen emporragte, unterbricht den harmonischen Eindruck. Man merkt es diesen zartsteugeligen Empfindungsblüten an, sie brauchen Noten, um sich an ihnen emporzuranken! Das gilt auch von anderen, mehr elegischen Klängen, z. B.:

„Wenn sich zwei Herzen scheiden,
Die sich dereinst geliebt"

von vielen Frühlings-, Herbst- und Trinkgedichten in den „Juniusliedern," von den Liedern aus alter und neuer Zeit in den „neuen Gedichten," in denen indes das anakreontische Element gegen das gnomische zurücktritt, während einzelne Naturbilder von einem echt klassischen Zauber sind:

„Fern in leisen dumpfen Schlägen
Ist das Wetter ausgehallt,
Und ein gold'ner Strahlenregen
Flutet durch den feuchten Wald.

Wie am Grund die Blumen funkeln!
Wie die Quelle singt im Fall!
Silbern aus den tiefsten Dunkeln
Blitzt das Lied der Nachtigall."

Geibel hat „das Lied" den rohen, formlosen Klängen der Volkspoesie entnommen und mit einer adeligen Form bekleidet. Dies ist der Boden, auf welchem sein Talent unbedingte Anerkennung verdient.

Nächst „dem Liede" ist das poetische Gemälde, das bei ihm selten über die ruhige Situation hinausgeht, eine trefflich angebaute Domäne seiner Begabung. Er erinnert hierin an Freiligrath, dem er an zierlicher Pflege der Form überlegen ist, wenn er auch die phantasievolle Lebendigkeit und den aromatischen Duft der über dessen Dichtungen schwebt, nicht erreicht. Die Poesie Geibels hat etwas Deutschblondes und bewegt sich in der Heimat mit größerer Grazie und mit mehr Schwung, als in der Fremde. Von den Situationsbildern, aus deren sorgfältig ausgeführter, malerischer Hülle zuletzt ein warmer und begeisterter Gedanke hervorbricht,

verdient hervorgehoben zu werden: „Eine Septembernacht,“ wo dem Dichter im treu gezeichneten Lübecker Ratskeller Markus Meier und Jürgen Wullenweber erscheinen und der Geist der alten Hansa markig-schwunghaft die Gegenwart auf glorreiche Pfade weist, und „Sanssouci,“ ein Gedicht, in welchem uns mit wenigen scharfen Zügen das Bild des großen Friedrich entrollt wird, der sich nach einem Horaz, nach einem Götterlieblinge sehnt, einem großen, deutschen Dichter:

„Er spricht's und ahnet nicht, daß jene Morgenröte
Den Horizont schon küßt, daß schon der junge Goethe
Mit seiner Rechten fast den vollen Kranz berührt.
Er, der das scheue Kind, noch rot von süßem Schrecken,
Die deutsche Poesie, aus welschen Taxushecken
Zum freien Dichterwalde führt.“

Hellenische Freiheitsbegeisterung atmet das Gedicht: „der Alte von Athen,“ während der „Tscherkessenfürst,“ „das Negerweib“ u. a. das bunte Freiligrathsche Kolorit zur Schau tragen, obwohl sie mit wärmeren Accenten des Pathos und der Empfindung ausgestattet sind. In den „Gedichten und Gedenkblättern“ finden sich drei Balladen von Energie des Gedankens und der Darstellung: „Bothwell,“ Omar,“ der Kalif, der Verächter der Alexandrinischen Weisheit, soweit sie in Bücherschätzen aufbewahrt war und „Schön-Ellen,“ eine etwas zu lakonisch ohne Zeit- und Ortsbestimmung gehaltene Ballade, die ein Ereignis aus der Zeit des indischen Aufstandes behandelt. Zu den vollendesten Situationsbildern gehört „der Tod des Tiberius“ in den „Neuen Gedichten“ Hier erhebt sich Geibels Muse zu dramatischer Lebendigkeit, zu markiger Kraft. Wir sehen den sterbenden Imperator in wüster Skepsis ringen:

„Kein Held verjüngt
Rom und die Welt, wie er mit Blut sie düngt.
Wenns Götter gäb', auf diesem Berg der Scherben,
Vermöcht' ein Gott selbst nicht mehr Frucht zu zieh'n
Und nun der blöde Knab'*)! Nein, nein, nicht ihn,
Die Rachegeister, welche mich verderben,
Die Furien, die der Abgrund ausgespie'n,
Sie und das Chaos setz' ich ein zu Erben.
Für sie dies Zepter!“ —

„Und im Schlafgewand
Jach sprang er auf, und wie die Glieder flogen
Im Todesschweiß, riß er vom Fensterbogen
Den Vorhang fort und warf mit irrer Hand
Hinaus den Stab der Herrschaft in die Nacht.
Dann schlug er sinnlos hin.“

*) Der Enkel des Tiberius, Caligula, den die Umstehenden holen lassen wollten.

Das Zepter aber rollte zu den Füßen eines deutschen Kriegsknechtes, der in visionärem Traum die Herrschaft des Königs und den Sieg seines Volkes über das verfallene Rom vorausschaut. Eine echt dichterische Situation mit großen geschichtlichen Perspektiven! Auch die „hellenischen Bilder" zeichnen sich durch klassische Rundung der Form und pittoreske Schilderungen aus, welche der Dichter indes stets durch Empfindungen unterbricht, in denen sich seine geringe Verwandtschaft mit dem hellenischen Genius ausprägt. Während Hölderlin unterging im Ringen, Griechenland und Deutschland geistig zu vermählen, während Göthe den griechischen Geist in unbefangener Reinheit hervorzauberte, fühlt sich der Dichter der keuschen, blonden Minne, „von der nur Gott im Himmel weiß", unbehaglich in den lauen Sommernächten des Südens, sehnt sich unter den Tempeln nach den Kirchen zurück, nach den deutschen Nebelnächten, den Stürmen des Herbstes, den gothischen Domen, den alten Ulmen und hohen Giebelhäusern, und schreibt auf der Akropolis eine Lübecker Idylle. Die Poesie des romantischen Kontrastes ist mächtiger in ihm, als der selbstgenugsame Geist plastischer Gestaltung und die heitere, hellenische Weltanschauung.

Geibel war in der That der stillste und friedlichste deutsche Minnesänger, der die leisesten Farben, in denen die Psyche schillert, mit allem säuberlichen Schmelze auf seine Bilderchen hauchte. Doch wie er auch mit ganzer Seele dem Stillleben des Gemütes hingegeben war, er konnte sich den Anforderungen der Zeit nicht entziehen, welche den Feuerschein der Tendenz auch in die kleinen Dachgiebelfenster und großen Kirchenfenster seiner Poesie warf. Wir hätten Geibel eben so gut, wie Herwegh, unter den politischen Lyrikern anführen können. Natürlich war seine keusche und melancholische Natur nicht dazu angethan, sich den lyrischen Sturmglöcknern anzuschließen; er macht gegen sie Front als der Dichter einer konservativen Tendenz, der es indes nicht an einer großen, nationalen Gesinnung und Begeisterung für die gemäßigte Freiheit fehlte. Der Sänger des Liedes:

„Wo still ein Herz voll Liebe glüht,
O rühret, rühret nicht daran!"

mußte natürlich alle staatlichen und kirchlichen Institutionen als ein noli me tangere betrachten, und wie er selbst nicht an feststehenden Begriffen und Satzungen zu rühren wagte und den sauber geputzten Hausrat des Denkens und Empfindens stets am alten Platze stehen ließ, so mußte er unwirsch werden über eine Poesie der Neuerung, der schon das bloße Rühren und Rütteln zur Freude zu gereichen schien. Die konservative Gesinnung

zeugt stets von einer Pietät des Gemütes, welche einen Dichter treffli
kleidet; aber das Festhalten des Bestehenden um jeden Preis, die Ang
vor jedem Läuterungsfeuer der Geschichte entzieht der Poesie viele leben
kräftige Elemente. So finden wir auch bei Geibel nirgends das Ueber
strömen eines gährenden Dichtertalentes. Kein inneres Ringen sprengt ge
waltsam die Schale; darum wird auch das Verdienst geringer, sie so gla
und rein zu halten.

Am bekanntesten hat sich Geibel durch sein schwunghaftes Tenden
gedicht gegen Herwegh gemacht, durch welches erst das große Publikum
aufmerksam auf die bis dahin schlummernden Schätze seiner Lyrik wurde
Gegen den Prediger der Zerstörung und Empörung, der die Fackel Hero
strats schwingt und mit Schwerterklirren naht, tritt er auf als ein Ver
treter der reinen deutschen Freiheit und Wahrheit:

„Die werf' ich keck dir ins Gesicht,
Keck in die Flammen deines Branders,
Und ob die Welt den Stab mir bricht,
In Gottes Hand ist das Gericht;
Gott helfe mir! — Ich kann nicht anders!“

Und wie gegen Herwegh, tritt Geibel überhaupt gegen die „wild
Freiheit“ auf, gegen „das Weib im aufgeschürzten blut'gen Kleide“, gege
„den Pöbel, der sich den roten, zerfetzten Königsmantel“ umgeschlagen
gegen die „Verneinenden“, denen statt der Sonne frostige Sterne scheinen
die nicht einmal wie die Heiden den Gott im Donner und im Sonnen
wagen sehen, sondern frech mit ehernem Speere jedes Götterbild zer
trümmern wollen. Ihm ist der heilige Geist Gottes freie Gabe, da
Wort ein ewger Fels, die Kirche ein dreimal heilig Schiff, das, gleich der
Arche, sicher auf der Welle treibt; er reinigt sich in Gebeten und fleh
Gott um einen löwenstarken, weltbezwingenden Glauben an.

In den „neuen Gedichten“, die, wie wir bereits erwähnten, höchs
markige Situationsbilder enthalten, ist die geistige Grundrichtung de
Dichters wohl unverändert geblieben; aber sie hat ihren Inhalt doch seh
vertieft, in zum Teil großartigen Bildern und Anschauungen verwertet
und die Gemeinplätze der Kanzel glücklich vermieden. So atmet das
Gedicht „Babel“ einen hoch- und volltönenden Psalmenschwung — und
wenn der Dichter damit unserer Zeit ein Bild vorhalten will, so geschieht
dies wenigstens ohne jede Absichtlichkeit und predigerhafte Kleinkrämerei,
indem uns das ganze wie eine lyrische Freske von Kaulbach gemahnt:

„Und das Feuer verglomm, und die Flut war vertost,
Und es graut und die Sonne erhob sich im Ost,
Doch in schweigender Oede gewahrte sie nichts,
Als den wehenden Schutt auf der Statt des Gerichts.“

Ein ähnliches Bild scheint der „Bildhauer des Hadrian" den Kunstbestrebungen unserer Epoche vorhalten zu sollen:

„O Fluch, dem diese Zeit verfallen,
Daß sie kein großer Puls durchbebt,
Kein Sehnen, das, geteilt von allen,
Im Künstler nach Gestaltung strebt;
Das ihm nicht Rast gönnt, bis er's endlich
Bewältigt in den Marmor flößt
Und so in Schönheit allverständlich
Das Rätsel seiner Tage löst."

Sonst spricht sich in diesem Gedicht wie in der „Sehnsucht des Weltweisen" in einer idealen Form, welche an die Schillerschen Gedichte erinnert, eine den Göttern Griechenlands diametral entgegengesetzte Richtung aus, nämlich die Sehnsucht des in Auflösung begriffenen Heidentums nach einem „neuen Glauben" und die Ahnungen der christlichen Welterlösung. Großartigen Hymnenschwung atmet der „Mythus vom Dampf". Geibel faßt sein Thema anders, als Anastasius Grün und Paul Beck — er läßt den Titanen, den Sohn des Feuergeistes und der Meerfei im Kristallpalast, sich gegen das von den Staubgeschöpfen ihm auferlegte Joch sträuben und stellt den künftigen Akt seiner Befreiung zugleich als ein elementarisches Weltgericht über den Hochmut der Menschen dar.

In den „Gedichten und Gedenkblättern" und den „Spätherbstblättern" erscheint Geibels Empfindungswelt in einer neuen Beleuchtung. Die Lebenssonne wirft schräge Strahlen; es liegt etwas wie Resignation in der Luft. Die Seele zehrt von Erinnerungen und phantasiert sich in die Lebensbilder der Vergangenheit zurück, welche dadurch in wehmütigen Reflexen erscheinen. Die Liederpoesie in diesen Sammlungen trägt eine spätsommerliche Physiognomie zur Schau. Der Dichter sonnt sich am Wiederschein vom Glück der Jugend; einen Anakreon, Hafis und den alten Goethe selbst, der auf dem westöstlichen Divan im Arm der Suleikas so wonnig geruht hat, belehrt der Dichter der „blonden Minne", von der nur Gott im Himmel weiß, eines Besseren:

„Darum setze dich zur Wehr,
Glänzt ins alternde Gemüte
Dir der Schönheit Strahl und hüte
Dich vor nichtigem Begehr;
Minneglück will Jugendblüte
Und du änderst's nimmermehr.

Die Schulgeschichten, Kindheit- und Jugenderinnerungen werden uns mit einer durch Gefühlsinnigkeit und Formschönheit geadelten Plauder-

haftigkeit vorgeführt und sind uns willkommener, als die Oden in antiken nach der Schablone behandelten Strophen. Doch enthalten die „Spätherbstblätter“ auch einige stilvolle historische Situationsbilder, wie „Der Tod des Perikles“ und „Nausikaa“. Letztere ist im Stil der Schillerschen Balladen gehalten; es sind wahrhaft schöne Strophen von edlem Vollklang, in denen die Phäakentochter den Schmerz unerwiderter Liebe ausweint.

In den „Heroldsrufen“ hat Geibel seine politische Lyrik gesammelt; er bewährt sich in dieser Sammlung als der echte Reichs- und Kaiserherold, der die jetzige Wendung der deutschen Geschicke schon früh in seiner Seele geahnt und prophetisch verkündet hat. Gegenüber den unbestimmten Zielen der politischen Lyrik in den vierziger Jahren hat Geibel von Hause aus ein festes Ziel im Auge, und daß dieses Ziel dasselbe ist, welchem die Weltgeschichte zusteuert, giebt seiner Lyrik jetzt einen Zug staatsmännischer Weisheit und eine nachträgliche Verklärung durch das fait accompli. Die Sammlung enthält einige Perlen unserer politischen Lyrik wie das Gedicht „Chäronea“ und die vortrefflichen Kriegsgedichte des Jahres 1870.

Die Formenschönheit, der idealistische Schwung und Ernst der neuen Geibelschen Gedichte bezeichnen nicht nur einen Fortschritt gegen die früheren, den vielleicht das Boudoirpublikum nicht geneigt sein wird anzuerkennen; sie sind auch in jener künstlerischen Richtung gehalten, welcher man gegenüber der neuen realistischen Verflachung das Wort reden muß, mag man auch mit der Tendenz des Dichters nicht immer einverstanden sein.

Geibels dramatische Versuche haben keinen Bühnenerfolg gehabt; „König Roderich“ (1844) ging spurlos vorüber, das Lustspiel: „Meister Andreä“ und die Tragödie aus der Nibelungensage: „Brunhild“ (1857), scheiterten an ihren unmodernen und gewagten Voraussetzungen. Die Verhexung des „Meister Andreä“ und sein Unglauben an die Identität der eigenen Person ist ein Motiv, welches allzu phantastisch ist, um unserem modernen Publikum glaubwürdig zu erscheinen, oder die auch für die Lustspielheiterkeit erforderliche Illusion hervorzurufen. In der „Brunhild“ aber hat Geibel gegen das von uns stets verfochtene Axiom gesündigt, daß die Voraussetzungen unserer Kultur und Bildung auch die Voraussetzungen unserer Poesie sein müssen. Er hat aus der Bewunderung und Vertiefung in unser altes Volksepos, das einen mehr dramatischen, mehr von innen heraus motivierenden Charakter hat, als Ilias und Odyssee, den Fehler begangen, den Stoff mit allen seinen Wurzeln, die im Erdreich einer uns fremden und barbarischen Kultur haften, für die Bühne der Gegenwart herauszuheben. Das herbe Motiv steht mit den Sitten

unserer Zeit in Widerspruch, und unsere Poesie hat keineswegs den Beruf, in entlegenen und fremdartigen Motiven Kräftigung und Erquickung zu suchen. Was einer barbarischen Kultur als wahr und berechtigt erscheint, wird uns freilich als paradox erscheinen. Doch liegt dieser Reiz dem Geibelschen Talent fern, welches hier nur mit Treue an der Ueberlieferung festhält. Der paradoxe Dramatiker der Neuzeit ist Hebbel, und wenn er den Nibelungenstoff behandelt, so beutet er mit all seiner, nach dieser Seite wuchernden Genialität die Mysterien der Brautnacht dramatisch aus; aber er hüllt das Ganze in einen sagenhaften Nebel, und da ihm das Pathos der alten Recken wohl zu Gesicht steht, so bleiben Stoff und Darstellungsweise im Einklang. Dies gerade läßt die Geibelsche Tragödie vermissen. Ihre Voraussetzung ist nicht nur, daß Siegfried statt Gunthers im Wettkampf über Brunhild siegt, und sie so dem König zu Worms erobert — dies Motiv wäre zu schwach, um die Rache der Brunhild zu tragen. Nein, Siegfried bändigt Brunhild, welche ihre Jungfrauschaft nicht opfern will und mit Gunther unbesiegbar ringt. Er bändigt sie, indem er ihr als Gunther erscheint und die Ueberwundene dann ihrem ehelichen Herrn überläßt. In dem alten Nibelungenepos wird die Situation durch Siegfrieds Tarnkappe äußerlich motiviert. Die Zauberei der Nebelkappe konnte der moderne Dichter nicht brauchen; dafür läßt er uns im Unklaren, wie der Rollenwechsel zwischen Gunther und Siegfried stattgefunden, wie es Siegfried möglich gemacht hat, an Gunthers Stelle zu treten, und Gunther wiederum, jenen abzulösen und des Kampfes Frucht zu ernten. Wenn diese Erörterungen als das Zartgefühl verletzend für ein dramatisches Dichtwerk ungeeignet erscheinen, so kehrt sich dieser Einwand alsbald gegen den Stoff, der auf solchen Stützen ruht und ohne ihre sorgfältige Motivierung in seinem ganzen Zusammenhalt beeinträchtigt wird. Diese Szene darf nicht ins Dämmerlicht gerückt werden, sie verlangt volle Beleuchtung; denn sie ist der Grundstein der ganzen Tragödie. Ein stuprum violentum innerhalb der Ehe ist nun aber für uns ein Paradoxon, welches den Witz herausfordert. Ein Weib, das sich dem Manne vermählt hat, aber dennoch vermöge ihrer athletischen Körperkraft ihm das jus primae noctis streitig macht; ein Mann, der vergebens vi, clam et precario dieses Weibes Herr zu werden sucht, seine Ohnmacht dem Freunde bekennt und diesen um Hilfe bittet; ein Freund, der die Zähmung der Widerspenstigen übernimmt, mit ihr ringt, ihren athletischen Widerstand besiegt, sie aber unter das rechtmäßige eheliche Joch beugt, indem er, treu seiner eigenen Gattin, zurücktritt: das sind alles Gestalten der Heldensage, die man nicht von ihrem Hintergrunde ablösen, nicht unter den Bürgern des neunzehnten Jahrhunderts

umherwandeln lassen kann, ohne ihre ernste und tragische Bedeutung zu gefährden. Die Helden unserer Zeit sind nicht mehr Recken, körperliche Athleten. Was wird aber aus den Voraussetzungen unserer Tragödie, wenn wir die Körperkraft der Brunhild und des Siegfried fortnehmen? Davon abgesehen ist das Drama indes wegen der Konsequenz der Entwickelung und vieler dichterischen Vorzüge zu rühmen. Akt für Akt macht die Handlung einen wesentlichen Fortschritt, rückt der Peripetie und Katastrophe näher und bewegt sich bei aller Einfachheit ihres Ganges doch durch große und erschütternde Momente, die der Dichter in maßvoller Gestaltung zu ihrem vollen Rechte kommen läßt. Er hat den markigen Freskenstil der Sage in das sinnvolle und beredte Pathos verwandelt, wie es die Tragödie der Gegenwart verlangt, und das sich besonders in den Hauptkrisen der Handlung zu gewaltigem Schwung erhebt.

Geibels Tragödie „Sophonisbe“ (1868) erhielt im Jahre 1869 den Berliner Schillerpreis. Es giebt kaum einen Stoff des Altertums, der öfter von den Dichtern behandelt worden wäre. In der That hat derselbe auch einen echt tragischen Konflikt, den Konflikt zwischen der Liebe zum Vaterlande und der Leidenschaft des Herzens, der aber ebensogut in moderner Zeit spielen könnte. In Geibels Trauerspiel beginnt diese tragische Kollision erst im dritten Akt; die beiden ersten behandeln die Vorgeschichte der Neigungen Sophonisbes zu Syphax und Massinissa. Sie ist bereit, dem letzteren zu folgen, weil sie nur um solchen Preis die einzige Hoffnung für ihr Volk erkaufen kann. Da erscheint im dritten Akt Scipio selbst im Lager der zum Abfall gerüsteten Scharen; sein Helden- und Edelmut erringt den Sieg, auch über Sophonisbes Herz; sie hat endlich das gefunden, was sie suchte — einen Mann. Diese Szene ist die glänzendste des Stücks, sie hat dramatischen Nerv und dramatisches Leben. Auch atmet die Beredsamkeit Scipios hinreißenden Schwung und erinnert an ähnliche Schillersche Rollen. Leider erhalten sich die beiden letzten Akte, trotz vieler dichterischer Schönheiten, nicht auf gleicher Höhe. Ein Mißverständnis führt die Katastrophe herbei. Sophonisbe hört durch einen Neger, daß Scipio geprahlt habe, er werde die Numiderkönigin im Triumphe aufführen. Diese Mitteilung, welche ihr den Dolch in die Hand giebt, um sich an Scipio zu rächen, ist falsch; sie erfährt dies ebenso zufällig aus einem Briefe und ersticht nun statt des Römers sich selbst. Diese tragische Katastrophe hat keine innere Notwendigkeit. Im einzelnen ist das Stück reich an dichterischen Verdiensten und durchweg in einem edlen Stil gehalten, der nur hier und dort durch irgend eine Grabbesche Hyperbel

oder ein Homerisch schmeckendes Beiwort in seiner maßvollen Haltung gestört wird.

In neuester Zeit hat sich Geibel durch die Herausgabe der „Gedichte" von Hermann Lingg (1854, 7. Aufl. 1871) unbestreitbare Verdienste erworben, indem uns in diesen ein Talent von eigentümlichem Gepräge, düsterem Kolorit und weltgeschichtlichen Perspektiven entgegentritt, ein Passionsdichter der Menschheit, dessen Form, von innen heraus bestimmt und gefärbt, eben so viel Schmelz und Schwung besitzt. Lingg, geb. 1820 zu Landau, seit 1851 als pensionierter bayrischer Militärarzt in München lebend, trägt das lebenswarme, originell kräftige Kolorit Freiligraths auf welthistorische Bilder über; die Richtung auf das große und ganze ist bei ihm ebenso unverkennbar, wie ein tief düsterer Grundzug, welcher die wehmütige Feier der Vergänglichkeit oft in unverhüllten Ekel vor der Verwesung umschlagen läßt. Dennoch schwebt auch ihm ein Ideal des Menschenstrebens vor, das er aus Dodonas heiligen Eichenwäldern verkünden läßt:

„Von Aegyptens Pyramiden
Bis zu Delphis Priesterin,
Bis zu Ganges Tempelfrieden
Herrsche Einer Lehre Sinn:
Trost zu spenden, Schmerz zu lindern,
Licht zu wecken weit und breit,
Freiheit allen Erdenkindern,
Freiheit, Liebe, Menschlichkeit!"

Selbst das Naturbild rückt der Dichter in die geschichtliche Beleuchtung und der Mond selbst ist ihm nur eine schlafende Sonne unter den entseelten Tiergerippen leerer Sternbilder, die klagende Seele der einsamen Nacht, deren Geschlechter versunken sind. Wie energisch seine historischen Bilder sind, das beweist sein „Spartakus" mit einem echten Römerkolorit, das sich selbst auf die Reime erstreckt, sein „Lepanto" und viele andere, vor allem der „schwarze Tod" mit der meisterhaften Personifikation der Pest. Auch im zweiten Bande der „Gedichte" (1868, 3. Aufl. 1874) ist es die Gedankenfreske, die von echtem dichterischen Glanze funkelt. „Der Gesang der Titanen," „die Enakssöhne," namentlich „Niobe," ein grandioses Bild, in welchem die Heldin der alten Mythe gleichsam zur klagenden Mutter des Menschengeschlechts gemacht wird, „die Erwartung des Weltgerichts," voll apokalyptischen Schwungs, der indes jedes Bild klar und bedeutend ausprägt: das sind Gesänge, welche dem Dichter unter den Pflegern der erhabenen Dichtgattung einen hervorragenden Rang einräumen. In dem Abschnitt:

„Homer“ herrscht prachtvolles erotisches Kolorit, während die zwei Gedichte: „Am Telegraphen“ und „die Römerstraße“ modernes und antikes Leben gedankenreich kontrastieren. Es ist der Geschichtsphilosoph im Dichter, welchem die besten Würfe gelungen. In der zarten Gefühlslyrik stört auch in der neuen Sammlung oft eine gewisse Härte und Schwere; gelingt der Guß einmal, dann ist es echter voller Metallklang. Die Humoresken und Museumsbilder haben etwas Barockes und Krauses: doch ist es auch hier nicht bloß die Lust am Absonderlichen, welche die seltsamen Gestalten schafft, sondern wie in dem holzschnittartigen Gedicht: „Ein alter Gerichtssaal,“ eine gedankliche Tendenz, die in den bunten Wirrwar hineingreift. Lingg schreibt jenen echten dichterischen Lapidarstil, der sich für Oden und Hymnen eignet und einer Epoche Not thut, die sich der Größe poetischer Anschauungen und Gedanken zu entfremden scheint. Leider hielt sich Lingg nicht immer auf dieser Höhe; in den chronikartigen, oft bänkelsängerischen „Vaterländischen Balladen und Gedichten“ (1869) liefert er ein gereimtes Geschichtsalbum, meist in einem hölzernen und steifleinenen Stil, nur in seltenen Mythen- und Naturbildern durch die Lichtblicke des Talents erhellt. Die neuen Gedichte von Hermann Lingg: „Schlußsteine“ (1879), sind ungleich in ihrem Werte; viele verleugnen nicht die Löwentatze des geschichtsphilosophischen Lyrikers, seine Prägnanz, seine originelle Bildlichkeit; manche aber sind in der Form so ungelenk und unreif, daß man sie kaum für die lyrischen Ergüsse eines Dichters halten kann, der in der Litteratur eine mit Recht anerkannte Stellung einnimmt. An genialen Würfen fehlt es in der Sammlung nicht, und zwar sind sie auf den verschiedensten Gebieten der Lyrik zu finden: in den Liebeselegien der „Vergilbten Blätter,“ von denen einige den Tonfall echter Empfindung zeigen, in einzelnen Balladen, wie „Die Kämpfer von Eleusis,“ die in großem Stil gehalten sind, selbst den humoristischen Gedichten fehlt es nicht an schwunghafter Getragenheit; das an Scheffels Ton im „Gaudeamus“ erinnernde „Der Kranke,“ bringt eine treffliche Satire auf den Materialismus; doch daneben finden sich viele in der Form unschöne und entstellte Gedichte, Balladen, welche in ihrem ganzen Ton an den Leierkasten und die Jahrmarktspoesie erinnern, Gedichte, denen jeder melodische Tonfall fehlt und die reich sind an trivialen Wendungen; das Nebeneinander von poetischer Perlenfischerei und Steinklopferei ist für die deutsche Stillosigkeit bezeichnend. Auf das große Epos Linggs: „Die Völkerwanderung,“ werden wir nachher zurückkommen.

Die Geibelsche Richtung, so wenig tonangebend sie durch geistige

Prägnanz oder hervorstechende Originalität erscheinen mag, bezeichnet grade deshalb jene breite Mitte in der Entwickelung der deutschen Lyrik, in welcher sich ältere und jüngere Dichterkräfte mit geringen Ausweichungen bewegen und zwar alle diejenigen, denen der graziöse Kunststil in der Lyrik eifriger Pflege wert erscheint.

Zu den Geistesverwandten Geibels rechnen wir: den als Kunsthistoriker geachteten Franz Kugler aus Stettin (1808—1858; „Gedichte“ 1840), dessen poetischer Dilettantismus sich in glattgemeißelter Form ergeht, Situationen anmutig zu gestalten und Empfindungen gewandt auszudrücken versteht, aber nur selten die höhere Magie des Talentes bewährt; den früh verstorbenen Friedrich Ferrand („Lyrisches“ 1839), sehr glücklich im Ausdrucke zarter Empfindung, nur bisweilen an das Süßliche streifend, Gustav Pfarrius (geb. 1800), einen harmlosen Sänger der Naturschönheit, besonders der Waldlust in dem „Nahethal in Liedern“ (1833), den „Waldliedern“ (1850) und den „Gedichten“ (1860).

Ein treuer Mitkämpfer Geibels gegen extreme Richtungen der Zeit, ebenso fest wurzelnd auf dem Boden religiöser Gesinnung, ein Feind des Philistertums, der Romantik und des Despotismus, für nationale Freiheit begeistert, tritt Julius Sturm (geb. 1816 zu Köstritz, jetzt Pfarrer daselbst) auf in seinen „Gedichten“ (1850, 4. Aufl. 1873), „Neuen Gedichten“ (1856) und „Liedern und Bildern“ (2 Tle., 1870), welche alle eine glatte, klare Form mit sicher gehandhabtem Metrum und Reime an den Tag legen, aber auch oft in einen trivialen Gesangbuchton verfallen. In den „Liebesliedern“ Sturms herrscht ein inniges und warmes Empfinden, das ohne störende Dissonanz in der Geibelschen Weise zart und rein ausklingt.

Die geläuterte Poesie der Empfindung fand zahlreiche Vertreter unter gebildeten Sängern in Nord- und Süddeutschland. Der liebenswürdige Cäsar von Lengerke (1803—1855), ein lieblicher und harmloser Frühlingssänger, der aber auch mit Kraft und Schwung auftrat, wenn es galt, die freie Wissenschaft und das Herdersche Humanitätsideal zu vertreten, hat in seiner ersten Sammlung: „Gedichte“ (1843) und in seiner letzten: „Lebensbilderbuch“ (1852) zahlreiche anspruchslose Blüten edler Empfindung und Gesinnung zum Kranze gewunden.

In München selbst bildete sich unter Geibels Auspizien eine jüngere Schule, welche vielfach in die Einseitigkeiten der akademischen Richtung verfiel, aber doch manches Gelungene von echtem Adel der Kunstschönheit zu tage förderte. Paul Heyse, welcher ebenfalls vom König Max nach München berufen, mit Geibel zusammen das „Spanische Liederbuch“

(1852) herausgab, schlägt in seiner Lyrik, einen Goethisierenden Ton an und huldigt einer stillen Innerlichkeit. Seine Gedichte finden sich im ersten Band seiner „Gesammelten Werke", in dem „Skizzenbuch; Lieder und Bilder" (1877) und in der Sammlung. „Verse aus Italien" (1880). Letztere durchweht ein elegischer Hauch, die Trauer um den Tod eines geliebten Sohnes; sie bringt außer lyrischen Tagebuchblättern: „Sonette aus Rom" und „italienische Städtebilder". Im Skizzenbuch sind einige Balladen wie „Odysseus", am meisten gelungen.

Heyses Gedichte sind in der Form meistens glatt und gutgefeilt, in ihrem Inhalt bisweilen sinnig und vom Adel der Empfindung beseelt, öfters aber auch gemacht, äußerlich geleckt, etwas matt und trivial in ihrem Ton. Die Kunstfertigkeit muß öfter die innere Nötigung der Inspiration ersetzen; der göttliche Guß und Fluß, der hinreißende Schwung sowie der zauberische Duft sind dem Epiker versagt, der sinnig zu reflektieren und anschaulich zu schildern versteht, aber bisweilen „kühl bis ans Herz hinan" erscheint. Heyse hat eine vorwiegende Begabung für das Epische. Dasselbe gilt von Wilhelm Hertz, der mehr epischer Dichter, von Hans Hopfen, der mehr Novellist ist, obschon er in dem „Münchener Dichterbuch" (1863) einige sehr beachtenswerte „Gedichte" mitgeteilt hat, wie den prächtigen Hymnus auf „die Not". Dies „Münchener Bilderbuch" versammelte eine größere Zahl der nachstrebenden Jünger Geibels, von denen wir noch Heinrich Leuthold (1827—79) nennen, der seine große Formgewandtheit in den mit Geibel gemeinsam herausgegebenen „Zehn Büchern französischer Lyrik" (1862) bewährte. Der unglückliche Dichter fand im Irrenhause einen frühen Tod. Sein Lebenslauf gehört zu den litterarischen Tragödien, an denen unsere deutsche Litteraturgeschichte allzu reich ist, von den Zeiten Günthers bis zu denen Hölderlins, Grabbes und Lenaus. Doch würde man das Pathologische vergeblich in den „Gedichten" von Leuthold (1879) suchen; ein Zug von Verbitterung ist zwar in ihnen unverkennbar; diese richtet sich aber wesentlich gegen litterarische Zustände, gegen das Vorherrschen des Jahrmarktsmäßigen auf dem Forum der Litteratur, gegen die Litterarfabriken, die 15000 Dampfdruckpressen und gegen die Nichtbeachtung der echten Talente. Diese Klagen sind so wohlbegründet, daß man nicht eine pessimistische Weltanschauung für sie verantwortlich machen darf. Leuthold hielt sich mit Recht für ein berufenes Talent, und weil er unbeachtet seitab stand von der großen Heerstraße der Litteratur, während er vielfach „des Ruhmes Kränze auf der gemeinen Stirn entweiht" sah, brach sein Unmut in bittern Strophen aus. In Ghaselen und ähnlichen Gedichten zeigt er sich als echten Schüler Platens; er beherrscht

breitergossene Rhythmen mit voller Sicherheit; in den Sonetten und Liederkränzen ist farbensattes italienisches Kolorit.

Nach einer edlen geläuterten Form strebt auch Max Kalbeck, ein jüngerer schlesischer Dichter „Aus Natur und Leben“ (1870), „Neue Dichtungen (1872), „Nächte“ (1878). Diese Gedichte, besonders diejenigen der letzten Sammlung, tragen den Stempel echten Talentes, haben geistigen Nerv und lyrische Pointe bei einem meist elegischen Grundton, bewegen sich gewandt in den mannigfachsten lyrischen und epischen Formen, ja sie bringen auch einige gelungene Proben gereimter antiker Strophen, wie wir sie in unserer „Poetik“ empfohlen haben.

Einen „Romanzero der Spanier und Portugiesen“ hatte Geibel in Gemeinschaft mit dem vortrefflichen Uebersetzer des „Firdusi“ Graf Friedrich Adolf von Schack (geb. 1815 zu Brüsewitz bei Schwerin), herausgegeben, welcher nachdem er die diplomatische Laufbahn aufgegeben und nach größeren Reisen in Spanien, Italien und dem Orient, sich seit 1855 in München niedergelassen hatte. Schon in den „Epischen Dichtungen aus dem Persischen des Firdusi“ (2 Bde., 1853, 2. Aufl. 1865) und in den „Stimmen vom Ganges“ (1856) hatte Schack den feinsten Geschmack in einer kristallklaren Form bekundet. Der gleiche Adel des dichterischen Stils kennzeichnete seine „Gedichte“ (1866, 2. Aufl. 1867), in denen ein kosmopolitischer Zug ohne alles fremdländische Gepränge, ohne Ghaselen und Slokas vorherrscht. Die Freiheit des Weltblicks und das Freiligrathsche Kolorit geben ihnen dafür eine anziehende Physiognomie. Doch im ganzen ist der träumerische Zug brahmanischer Weisheit und buddhistischer Weltflucht ihr fern; die ruhige Didaktik, wie sie Rückert aus seinem unerschöpflichen Füllhorn schüttet, gehört nicht zu ihren Lieblingsneigungen. Sie ist eine feurige Südländerin, sie singt auf Capris „hallendem Felsgestein“ der Natur ewige Hymne, genießt die Wonne der Liebe in Lugano, wenn er auf des „Sees tiefpurpurne Wellen“ vom Altan herabsieht, und feiert mit elegischen Klängen in den „Lieder aus Granada“ das thatkräftige Maurentum.

Gleichwohl gehört Schacks Muse nicht zu den akademisch angekränkelten Weltflüchtlingen, welche alle möglichen Tonarten anschlagen, weil sie den rechten Ton für ihre Zeit nicht finden oder bei allen Völkern und Zeiten hospitieren, um dann ihre Kollegienhefte in Verse zu setzen. Sie hat Respekt vor ihrem Jahrhundert; ja mehr, sie hat Begeisterung für dasselbe, für die Entwickelung der Menschheit; sie besingt prophetisch das neue kommende Jahrhundert mit hoffnungsreichen Zukunftsklängen.

Schack ist kein Meister der Liederpoesie; das duftig hingehauchte Lied

ist nicht seine Domäne; seine Lieder sind zu gedankenreich. Dagegen fand seine Muse in den Oden in antiken Mustern und freirhythmischen Hymnen eine ihrem Inhalt entsprechende Kunstform. Seine Oden sind bald der Größe der Natur geweiht, wie „die Jungfrau“ und „der Pik von Teneriffa“, bald der Vertiefung in die Rätsel der Geschichte, wie „die Sibylle von Tibur“. In seiner „Epistel“ gießt er den Humor nach Platens Vorbild aus vollem künstlerisch geformten Pokal in ottave rime. Seine „Weihegesänge“ (1878) haben einen priesterlichen Schwung, einen erhabenen Zug; obschon sich der Dichter an die Darstellungen der modernsten Naturwissenschaften und den Darwinismus anschließt, bewahrt er doch den Glauben an das Ideal der Humanität und den Fortschritt der Menschheit. Meistens ergeht er sich in freiergossenen Rhythmen, einzelne Gedichte enthalten großartige Naturbilder. Die „Nächte des Orients“ (1874) sind eine Art von traumhafter Gedankensymphonie und märchenhafter Geschichtsphilosophie. An seinem Helden zieht, von der Urwelt- und Pfahldorfsidylle her eine Reihe visionärer Geschichtsbilder aus allen Zeiten vorüber. Der Pessimismus des Dichters gilt der Vergangenheit. Dem Geschichtsschwärmer, der die schönen goldenen Epochen im Zauberscheine der Phantasie erblickt, tritt der kaltblütige Philosoph gegenüber, der, mit Zauberkraft gewaffnet, jene schöne Zeiten vor unsern Augen erstehen läßt und von ihnen den gleißenden Goldschaumflitter abstäubt; der Optimismus des Dichters aber gilt der Zukunft, die in glorreichen Psalmen gefeiert wird. Die Form der Dichtung, die in den verschiedensten Metren wechselt, ist kristallklar; das Kolorit glänzend. Dasselbe gilt von der Dichtung: „Lothar“ (1872), die reich ist an schönen Landschaftsbildern, besonders einer glänzenden Wüstenszenerie. den Inhalt bildet eine Novelle aus der Zeit der Eroberungskriege, deren nationale Begeisterung am Schluß auf den Horizont der Gegenwart visiert wird. Schacks „Episoden“ (1869), Bilder aus dem geschichtlichen Leben und aus Künstlerbiographien, haben großenteils ein glänzendes Kolorit.

Zu den talentvollen Jüngern des Münchener Parnasses gehört auch Hermann Oelschläger in seinen „Gedichten“ (1869), in denen vor allem die fast durchgängige Klarheit uud Korrektheit der Form beweist, daß der Dichter seine poetischen Schulstudien fleißig absolviert hat, ein Zeugnis, das man nicht allen jüngeren Lyrikern ausstellen kann. In den geschmackvollen Liedern ist das Geibelsche Vorbild unverkennbar; in den „Gestalten und Gesängen“, die im Goetheschen Hymnenton gehalten sind, vermissen wir meistens die Großheit der Anschauungen und die originelle Bedeutsamkeit des geistigen Aufschwunges; diese Oden sind zu solide gebaut, Stein

auf Stein; es fehlt ihnen das Durchbrochene, Schlanke, durch welches solchem hochaufstrebenden Gedankenbaue ein luftig freier Zug geliehen und die massige Schwere gebändigt wird. Dagegen zeigt sich in Oelschlägers elegischen Gedichten ein unleugbares Talent für graziöse Situationsmalerei, von ausnehmender Klarheit der Anschauung und sehr feinen und anmutigen Linien der Zeichnung. Die „Sommernachtsträume“ und in diesen wieder die Elegie, welche uns den Dichter in der Gartenlaube während des Gewitters zeigt, wie er schwankt in der Neigung zu zwei reizenden Schwestern, schlingen eine Reihe anmutiger Bilder wie ein Band feingeprägter Gemmen aneinander.

Wenn der Einfluß, welchen Platen auf Geibel ausgeübt hat, so unverkennbar ist wie die Anregungen, welche Herwegh, Strachwitz und andere Poeten dem Meister der marmornen Form verdanken, so ist auch noch von einer Platenschen Schule zu sprechen, welche ihre Jüngerschaft von dem viel besungenen Dichter noch schärfer hervorhebt. Der eifrigste Apostel Platens ist Johannes Minckwitz, Professor in Leipzig, geboren 1812 in Lückersdorf bei Kamenz in der Lausitz, vorzüglicher Uebersetzer des Aeschylos, Sophokles und Euripides, des Pindar und Aristophanes. Minkwitz gab nicht nur den „poetischen und litterarischen Nachlaß des Grafen von Platen“ (2 Bde., 1852) und seinen „Briefwechsel mit dem Grafen Platen“ (1836), sondern auch Litteraturbriefe: „Graf Platen als Mensch und Dichter“ (1838) heraus; er trat als strenger Bewahrer und Hüter der von Platen gepflegten Formenschönheit in seinem „Lehrbuch der deutschen Verskunst“ (1844, fünfte Auflage 1863) auf, während er in seinem „Neuhochdeutschen Parnaß“ (1861) nicht ohne bedauerliche Einseitigkeit und feindliche Beurteilung hervorragender Talente den Maßstab der geläuterten Kunstanschauung an die Vertreter der modernen Litteratur legen will. Wenn diese Wirksamkeit oft verletzend und parteiisch erschien, so war sie doch ebenso verdienstlich gegenüber den Grimassen des Stils und jener schlottrigen Haltung der Dichtung, welche die Heinesche Schule in Deutschland eingeführt hatte. In seinen eigenen „Gedichten“ (1847) hat Minckwitz nach Platenschem Vorbild vorzugsweise die Ode und das Sonett gepflegt und obwohl er sich von Platens metrischen Künsteleien nicht freihält, doch einzelne Oden von erhabenem Schwung und von einer die Sprache bereichernden Kühnheit des Ausdrucks geschaffen.

Der Platenschen Schule gehört vorzugsweise Julius Grosse an, ein vielseitiger Dichter, im Epos, im Roman und im Drama nicht minder produktiv, als auf dem Gebiet der Lyrik. Hier haben wir nur seine

„Gedichte“ (1857) und „Aus bewegten Tagen“ (1869) in das Auge zu fassen. Beide Gedichtsammlungen, namentlich die neuere, zeugen von einer in künstlerisch geglätteten Fromen pomphaft einherstolzierenden, gleichsam seide- und atlasrauschenden Muse, deren Gesten stets etwas Vornehmes, Selbstbewußtes, Stolzschönes haben. In dieser Kunstgärtnerei werden alle Varietäten der Lyrik gezogen, mit Vorliebe aber diejenigen, die sich in großen Prunkblumen erschließen; Terzinen, welche sogar wenig passend für Liebesgedichte gewählt werden, trochäische Fünffüßler, wie sie die serbische Poesie liebt und wie sie hier den Genrebildern aus dem bayerischen Hochlande eine zu wenig volkstümliche, zu fremdartig vornehme Gewandung geben, da die serbische Volkspoesie doch keine deutsche ist, alcäische Strophen, Trimeter, Alexandriner u. a. Das Gedicht „Notturno“ beweißt indes, daß der Dichter auch die Klänge einfacher Empfindung edel und ansprechend anzuschlagen weiß. Eine bestimmte Physiognomie, abgesehen von dieser gewählten und stolzen Schönheit der Form: eine originelle Weltanschauung vermissen wir indes in den Gedichten von Grosze, welche eine sinnige Reflexionspoesie mit elegischer Betrachtung entschwundener Jugend und entschwundenen Liebesglückes neben etwas zu vollwüchsigen Humoresken und einer politischen Lyrik von Schwung und nationaler Begeisterung, aber ohne neue Gesichtspunkte und größere Perspektiven enthalten. Die Lyrik Groszes erinnert an die tragoedia praetexta der Römer, sie wandelt stets im purpurnen Staatskleide umher.

Ein noch eifrigerer Jünger Platens ist Julius Schanz, geb. zu Oelsnitz 1828. Er beteiligte sich an den Freiheitsbewegungen des Jahres 1848 und büßte dann dafür in längerer Haft. Manche Verirrungen seiner Jugend trüben in ihren Folgen noch sein späteres Leben. Seine „Fünfzig Lieder für Komponisten“ (1856), sein „Buch Sonette“ (1864), seine „Rhapsodien: Schiller, Platen, Byron“ (1865) zeugen von Formgewandtheit, von Platenscher Kunstbegeisterung, enthielten aber viel Unklares; die „Hymnen der Völker“ (1865) wandten den Hymnenstil auf Fürstenapotheose an. Erst ein längerer Aufenthalt in Italien läuterte seine Gesinnung und seine Form, die bis dahin trotz Platenscher Attitüden, in denen sich seine Muse gefiel, nicht ohne gährende Trübheit war. Dagegen kommt er in den „Liedern aus Italien“ (1870) der Marmorschönheit Platenscher Form sehr nahe. Julius Schanz hat sich bekanntlich große Verdienste um eine geistige Annäherung Deutschlands und Italiens erworben. Für diese Annäherung ist keine Zeit günstiger als die jetzige, da beide Nationen sich des gleichen politischen Aufschwungs erfreuen, das gleiche Streben nach Selbständigkeit und Einheit hegen.

Schanz ist unermüdlich darin, eine Litteratur auf die Schätze der andern hinzuweisen.

Welchen Anklang die neuere deutsche Muse in Italien findet, beweist die zweite Auflage der meisterhaften Uebersetzung Heinrich Heines von Bernardino Zendrini, wie neuerdings die Uebersetzung von Berthold Auerbachs „Auf der Höhe.“ Julius Schanz steht im Mittelpunkte dieser Bewegung, seine Begeisterung für Italien spricht sich in diesen neuen Liedern in durchsichtigen Formen aus, namentlich in dem „Abschied von Florenz“ an Ferdinand Bosio, in dem schönen Gedicht „Winter in Italien,“ in den melodischen ottave rime der „Einladung an den Comersee,“ in den Festgesängen und Terzinen der Dante-Feier. Besondere Anerkennung verdienen die zwölf Sonette, in denen nur hin und wieder eine an Platen erinnernde Selstbespiegelung stört, und vor allen das Idyll vom Comersee, „Faustine,“ in Goethisierenden Elegien und Distichen. „Kornblumen und Immergrün“ (1879) — die letzte Sammlung des Dichters — enthält neben manchen Hof- und Widmungsgedichten von etwas ceremoniösem Gang schwunghafte Terzinen und ein frisches „Bundeslied der Deutschen in Italien“.

Wenn Schanz und Grosse die Ode weniger pflegen, in welcher Platens Talent so gern seine Schwingen regte, obgleich er sich dies durch die gekünstelten antiken Rhythmen erschwerte, so fehlt es doch nicht an Nachstrebenden, die auch wieder in diese Bahnen einlenken und dem Gedankenschwunge der Ode gerecht zu werden suchen. Albert Möser, ein düsterer Poet Schopenhauerschen Weltschmerzes, hat seine „Gedichte“ (1869) in neuer Auflage erscheinen lassen und die Sammlung durch eine beträchtliche Zahl gelungener neuer Erzeugnisse vermehrt. Möser pflegt, obschon er den Liederton in der neuen Sammlung mehrfach auf das glücklichste trifft und namentlich in den „Nachtliedern“ Klänge von großem melodischen Reiz anschlägt, vorzugsweise das Sonett und die Ode. In den Sonetten ergeht sich seine melancholische Weltanschauung in sinnigen Reflexionen, welche sich mit der Reimguirlande wie mit einem Kranz von Trauerrosen schmücken. Auch in den „Oden“ überwiegt die träumerische Reflexion den begeisterten Aufschwung; es sind Hamletgedanken, die sich auf diesen alcäischen und sapphischen Strophen schaukeln. Und wenn dem Dänenprinzen die Erde, dieser treffliche Bau, nur wie ein kahles Vorgebirge erscheint, das Firmament, dies majestätische Dach mit goldenem Feuer ausgelegt, nur wie ein fauler verpesteter Haufe von Dünsten, so stimmt Möser ganz in diesen Ton ein, wenn er den alternden ergrauten Erdball ansingt, den Fortschritt der Zeit leugnet, den Krieg für ein Kind

verruchter Notwendigkeiten erklärt u. s. w. Gedankenreich ist die Ode „Empedokles auf dem Aetna“, melodisch anmutend diejenige an die Einsamkeit. Wenn der geistreiche Dichter auch die antike Odenform meist glücklich beherrscht, so finden sich doch häufige Stellen, in denen der Fluß der deutschen Metrik und Syntax durch die nach antikem Vorbild oft in die Versmitte fallende Gedankengrenze, durch aufgehäufte schwersilbige Wörter und gesuchte Inversionen gestört wird. In der Kanzone „An den Tod“ (1866) herrscht im Inhalt der feierliche Vollklang einer ernsten Gesinnung, in der Form eine künstlerische Architektonik, wenngleich einzelne Strophen nicht von dem Vorwurf freizusprechen sind, daß sie in ihrem weitbauschigen Gewande einen etwas kärglichen Gedankeninhalt verhüllen. Auch Mösers neue Gedichte: „Nacht und Sterne“ (1872) welche indes keine neuen Töne anschlagen, enthalten außer Hymnen und Sonetten eine Kanzone „An das Glück“, welche die gleichen Vorzüge mit derjenigen „An den Tod“ teilt. Die „Idyllen“ (1875) führen uns an den Alpensee und das Meer, an die Dichtergrüfte in Weimar. Ueberall ist der Dichter von seiner Geliebten begleitet, der er diese poetischen Kränze schlingt! Alle Schilderungen sind anmutig, frisch und stimmungsvoll.

Zur Platenschen Schule ist auch Melchior Grohe zu rechnen, ein Dichter, der sowohl in der satirischen Litteraturkomödie als auch in eigenen Gedichten in die Fußtapfen des Meisters tritt, aber durch phantastische Ueberschwenglichkeit die angestrebte Kristallreinheit der Form trübt. Am gelungensten von seinen Gedichten sind seine „Sonette“ (1870). Auch ein im Geiste von Graf Strachwitz dichtender schlesischer Poet Konrad von Prittwitz-Gaffron („Lieder“ 1865, „Neue Lieder“ 1875), sowie ein junger mecklenburgischer Dichter, Ernst Ziel („Gedichte“ 1867), streben dem Platenschen Vorbild nicht ohne Glück in bezug auf Formenschönheit nach. Der letztere zeigt in der wesentlich vermehrten neuen Auflage seiner „Gedichte“ (1881) einen oft hinreißenden Gedankenschwung, das Talent für markige Situationsbilder und ist einer der wenigen Poeten, welche die Architektonik der vielverschlungenen Kanzone in gedankenvollen Fugengängen zu beherrschen wissen.

Der Geibelschen Richtung gehört auch jene Dichtergruppe an, welche längere Zeit auf der prächtig ausgestatteten „Argo“ in See stach. Bernhard von Lepel (geb. 1818), preußischer Offizier nach dem Feldzug in Schleswig 1848 verabschiedet, zeigt in seinen „Liedern aus Rom“ (1846) und seinen „Gedichten“ (1866) eine in Sonetten, Ghaselen und antiken Odenstrophen sich versuchende Formengewandtheit. Namentlich verdient die Ode an Humboldt Lob wegen ihres Gedanken-

inhalts und gelungenen Strophenbaues. Hugo von Blomberg („Bilder und Romanzen“ 1859) erscheint als ein geschickter Maler von großer Treue des Kostüms und Kolorits.

Julius Rodenberg, geb. 1831 zu Rodenberg in Kurhessen, nach längeren Reisen durch England, Schottland, Belgien, Frankreich, Italien in Berlin lebend, bewährt in seinen „Liedern“ (1853) und „Gedichten“ (1864) eine anziehende Jugendlichkeit der Gesinnung, während die Anschauungen seiner Reisen, landschaftliche Erinnerungen und Bilder aus dem Volksleben, sich ungezwungen in seinen leicht dahingleitenden Strophen spiegeln. Für das einfache Lied glücklich organisiert, war der Dichter auch erfolgreich im Dramolet und zeigte in der an Geibel anklingenden Dichtung: „König Harolds Totenfeier“ (1852) auch eine Begabung für schwunghafte Schilderung, die er, zugleich mit seiner Aneignungsfähigkeit für fremde, besonders volkstümliche Poesie, auch in zahlreichen pikanten Reisebildern aus London und Paris, aus Wales und Irland bewährte.

Mehr an Goethe als an Geibel erinnert Otto Banck (geb. 1824 zu Magdeburg) in seinen „Gedichten“ (1858), welche sich durch künstlerisch geadelte Form, durch Oden, Symphonien und Dithyramben von rhythmischer und gedanklicher Bedeutsamkeit, durch Liebeslieder von kecker Sinnlichkeit, durch Epigramme von beißender Schärfe von der Alltagslyrik des litterarischen Marktes vorteilhaft unterscheiden. Der Dichter hat wie Rodenberg durch häufige Wanderungen in Italien und namentlich in den Alpengebirgen, die er in den „Alpenbildern“ (2 Bde. 1863) lebensvoll schildert, seine Phantasie befruchtet, die für Landschaftsmalerei alle Farben auf ihrer Palette hat, und außerdem auch eine einflußreiche Thätigkeit als Kritiker entfaltet, deren Resultate er in den „Kritischen Wanderungen in drei Kunstgebieten“ (2 Bde. 1865) zusammenstellte. Albert Träger, geb 1826 in Augsburg, seit 1862 Rechtsanwalt in Cölleda, der Dichter der „Gartenlaube“, bezeichnet eine mehr volkstümliche Wendung der Geibelschen Richtung; seine „Gedichte“ (1858, seitdem zahlreiche Auflagen) feiern besonders die Mutterliebe und das Mutterherz mit weichen, oft rührenden Klängen, doch nicht minder die Liebe und das Vaterland. Ohne scharf ausgeprägte Eigenartigkeit, auch nicht nach der höchsten Vollendung des Kunststiles strebend, erquickt der Dichter durch die Wärme, mit der er allgemein menschliche Empfindungen ausdrückt, durch seine tüchtige, patriotische Gesinnung. Ein Geistesverwandter Trägers ist Ernst Scherenberg (geb. 1839 zu Swinemünde), der in seinen Gedichten „Aus tiefstem Herzen“ (1860), „Verbannt“, Dichtung (1861) und „Stürme des Frühlings“, neue Gedichte (1866), sowie in seinen

„Gedichten“ (1875, neue Auflage 1880) mit Vorliebe dieselben Stoffe wie Träger aus dem Kreis allgemeingiltiger Empfindung wählt, namentlich aber auf dem Gebiet politischer Lyrik einen schwunghaften Ton anschlägt, wie in dem schönen Gedicht: „Stürme des Frühlings, brechet herein!“ „Verbannt“ ist ein poetischer Liedercyklus auf epischer Grundlage; hier wäre wohl die Form der Ballade mehr zu empfehlen gewesen, da das Lied als solches durch Darstellung der Begebenheit getrübt wird.

Felix Dahn, geb. 1834 zu Hamburg, gegenwärtig Professor des deutschen Rechtes zu Königsberg, zeigt in seinen „Gedichten“ (1857), „Gedichten,“ zweite Sammlung (1873), und „Zwölf Balladen“ (1875), „Balladen und Lieder“ (1878) bei einem vorwiegend epischen Zug und einer Stoffwahl, welche Antikes und Altgermanisches bevorzugt, einen stilvollen Adel im Ausdruck der Empfindung und klare Anschaulichkeit. Eine Fülle von Romanzen, Balladen, Dialogen und historischen Bildern hat der Dichter in seinen Sammlungen ausgeschüttet, hin und wieder nur geschichtliche, in ein poetisches Gewand gekleidete Ueberlieferungen oder akademische Modellstudien, oft aber auch Dichtungen von geläuterter Kraft und einem historischen Kolorit, welches an Hermann Lingg erinnert. Dahn liebt es, ein historisches Bild in die Form des Liedes zu kleiden, welches, von Gestalten und Gruppen der Vergangenheit gesungen, ihm dramatisches Leben giebt. Wo Dahn, wie in den Schlachtballaden von Sedan, seine Stoffe der neuesten Zeit entlehnt, da ist er minder heimisch und energisch. In den Stimmungsgedichten herrscht eine echt künstlerische Haltung; der Grundton der meisten ist die Weihe des Maßes, der Beschränkung, welche die hinausschweifende Sehnsucht an festes und seliges Genügen bannt. Doch läuft auch, besonders in der letzten Sammlung, viel Mattes und unbedeutend Gelegentliches mit unter.

Ein anderer Geist, der Geist Byronscher und Nikolaus Lenauscher Skepsis herrscht in den „Gesammelten Dichtungen Dranmors“ (1873). Der Verfasser, Generalkonsul Ferdinand von Schmid (geb. in Bern 1823), hatte einzelne derselben, wie „das Requiem“ und die Dichtung auf „Kaiser Maximilian“ früher einzeln erscheinen lassen. Dranmor ist Reflexionspoet, der für das Ideal der Humanität begeistert ist und sich mit Vorliebe in weiten Weltperspektiven ergeht. Seine Reflexion ist immer von der Empfindung durchdrungen, verliert sich nie in das nüchtern-didaktische; aber sie beherrscht nicht die poetische Form mit voller Sicherheit. Der Reflexionsausdruck verirrt sich bisweilen in bare Prosa. Einzelne dieser Dichtungen, wie die „Nachtwache auf Sankt-Helena“ sind Gedankensymphonien von Geist und Schwung; in anderen, wie in

dem hymnenartigen „Dämonenwalzer" herrscht der Ton leidenschaftlicher Liebesglut und glühenden Lebensgenusses.

Ein anderer Dichter, Hermann Hoelty, Pastor in Hannover (geb. 1818 in Uelzen im Hannoverschen), ein Enkel des Dichters Hoelty aus den Zeiten des Hainbundes, zeigt in seinen „Liedern und Balladen" (1856), den „Ostseebildern und Balladen" (1862), wie in den „Bildern und Balladen" (1872) in dem Zug frommer und warmer Empfindung eine Verwandtschaft mit Emanuel Geibel. Glücklich ist er in stimmungsvollen Strand- und Seebildern, in phantastischen Balladen, die er mit den Gestalten der Volkssage belebt, in Liedern von Schmelz und Sangbarkeit. Hoelty hat auch einige biblische Mysteriendramen: „das Gelübde" (1863) und „König Saul" (1865) verfaßt, im erhabenen biblischen Stil und nicht ohne psychologische Vertiefung der Charaktere.

Eine ähnliche konservative Richtung, wie Geibel, aber mit mehr hervortretender Polemik gegen Moderichtungen der Zeit, verfolgt Gerhard von Amyntor, welcher zuerst mit Prosaskizzen: „Hypochondrische Plaudereien" (1876) und „Randglossen aus dem Buche des Lebens" (1876) auftrat, ernsten und heiteren Aufzeichnungen über Vorgänge des alltäglichen Lebens, nicht ohne feine Beobachtung, aber vom entschieden orthodoxen Standpunkte aus. Seine Dichtung: „Peter Quidams Rheinfahrt" (1877) hat eine ähnliche Tendenz: die Bekehrung eines in skeptisches Schwanken geratenen Gelehrten zur Glaubensfestigkeit, während sein geistiger Antipode, ein Materialist, zugrunde geht und in den Fluten des Rheinstroms sein Nirwana sucht. Die Dichtung bietet denjenigen, welche dem Bekehrungseifer des Autors geringere Teilnahme zuwenden, zum Ersatz lebendige Naturschilderungen und mit humoristischer Frische gezeichnete Charaktere. „Die Lieder eines deutschen Nachtwächters" (1878) zeigen sinnige Beschaulichkeit, ernste Tendenz, behende, oft derbe Satire; einzelne soziale Genrebilder sind lebendig gezeichnet, aber die Absicht moralischer Besserung macht sich oft in so direkter Weise geltend, daß der dichterische Farbenduft einiger geflügelter Strophen in den nächsten wieder mit rauher Hand von den Schwingen der Phantasie gestreift wird. Die Wendung gegen die Philosophie vom Standpunkte des orthodoxen Glaubens lag unsern großen Dichtern fern; sie tritt in diesen Nachtwächterliedern oft sehr engherzig auf.

Die Dichtungen Gerhards von Amyntor haben einen weltmännischen Zug. Dieser prägt sich auch in den poetischen Erzeugnissen von Georg von Oertzen (geb. 1829) aus, dessen Satire noch schärfer und kaustischer

ist. Er ist unerschöpflich in Aphorismen in Prosa und Versen und sehr viele dieser Epigramme haben glückliche Pointen. In seiner ersten Sammlung von Aphorismen: „Aus Kämpfen des Lebens“ (1868) zeigt er sich auch als Anhänger der hochkirchlichen und hochtoryistischen Partei; in seinen neueren Sammlungen*) hat er diese Einseitigkeit mehr abgestreift. Alle enthalten viele geistvolle und treffende Gedanken. Als Lyriker ist Georg von Oertzen ungleich in der Beherrschung der Form; bisweilen gelingt ihm ein Wurf in schwierigen lyrischen Formen, wie er denn mehrere Kanzonen von trefflicher Architektonik gedichtet hat; dann wieder weiß er den spröden Gedankenstoff nicht recht in dichterischen Fluß zu bringen. In den „Stimmen des Lebens“ (1876) versucht er sich in den verschiedenartigsten Formen, anapästischen Parabasen, Ottaven, Ghaselen, Ritornellen; sehr ansprechend sind die poetischen Skizzen des Tagebuchs. In den „Reimen eines Verschollenen“ (1877) herrscht noch die herbe Epigrammatik vor, welche das gesellschaftliche Leben und die Hohlheit des Salons geißelt; den Liedern fehlt meistens der zarte Duft der Empfindung. Der Verschollene ist ein Sonderling, der früher Weltmann gewesen, und jetzt Einsiedler geworden ist: eine durchsichtige Maske für den Dichter. Kräftige patriotische Lyrik enthalten die Strophen „Unter dem Reichspanier“ (1871) und die gesammelten vaterländischen Gedichte: „Deutsche Träume, deutsche Siege“ (1848—71).

Hier reihen wir am besten die Sänger des Wupperthales an, eine dichterische Gemeinde, die inmitten einer durch Missionstraktätlein und soziale Wühlereien zerspaltenen Fabrikbevölkerung den Kultus der Musen pflegt. Der frischeste dieser Sänger ist Emil Rittershaus, geb. 1834 zu Barmen, als Kaufmann in seiner Vaterstadt lebend. In seinen „Gedichten“ (6. Aufl. 1880) herrscht Ernst und Tüchtigkeit der Gesinnung und eine gesunde Frische der Empfindung; es sind Improvisationen, freie Ergüsse eines Gemüts, denen die dichterischen Melodien angeboren sind. Im Ton halten diese „Gedichte,“ sowie die „Neuen Gedichte“ (1871) ungefähr die Mitte zwischen Freiligrath und Geibel, und wenn in der ersten Sammlung das aus frischer Sangeslust herausgeborene Lied überwog, so zeigt Rittershaus in der zweiten auch einen voll ausgeprägten Sinn für die großstrophige Lyrik der poetischen Epinikien, mit denen er die Sieger in der Arena der Kunst und Wissenschaft, einen Humboldt und Beethoven krönt. Wie Albert Träger ist er ein Sänger der Familie und

*) „Selbstgespräche“ (1873); „Adam contra Eva“ (1878); „Schrullen“ (1879); „Epigramme und Epiloge in Prosa“ (1880); die beiden ersten Sammlungen erschienen anonym.

ihres stillen Glücks — und selbst wenn er in westöstlichen Liedern eine Zuleika feiert, darf man annehmen, daß dies nur seine poetisch verkleidete Hausfrau ist. Ueberall erscheint der Dichter frisch, einfach, harmonisch, gesund, mag er einzelne treffliche soziale Lebensbilder dichten oder in seinen kleineren Gedichten den Beziehungen des Naturlebens und der Gemütswelt neue Seiten abgewinnen.

Karl Siebel, geboren zu Barmen (1836—1868), ein Dichter, der in glücklichen Lebensverhältnissen einem frühen Tode verfiel, nachdem er vergeblich in der Sonne von Madeira Genesung gesucht hatte, gehörte ebenfalls wie Rittershaus dem kaufmännischen Stande an und teilt mit diesem das Talent für das soziale Genrebild, das er mit wenigen feinen Zügen bezeichnend auszuführen weiß. Die Anregungen des Fabrikdistrikts, in welchem er lebte, treten zum Teil aus den gewählten Stoffen sichtbar hervor, doch er besingt nicht bloß das Unglück, auch das Glück der Armut. Mit Vorliebe wendet sich seine genrebildliche Muse dem ewig Weiblichen zu; neben der Jungfrau und der Gattin schildert sie uns auch die verlorenen Seelen, die Gefallenen und Kindesmörderinnen. In den „Gedichten“ (1856, 5. Aufl. 1863) und in den „Arabesken“ (1861) sind diese anschaulichen und lebenswarmen Genrebilder, neben kleinen lyrischen Weisen von glücklicher Fassung, enthalten. Weniger bedeutend sind Siebels Faustiaden „Tannhäuser“ (1854) und der sich anschließende „Sohn der Zeit“ (1858); jedenfalls haben sie vor ähnlichen Gedankendichtungen den Vorzug der Kürze und Gedrungenheit voraus.

Der melodische Ausdruck einfacher Empfindungen ohne geniale Ausweichungen und Dissonanzen, das charakteristische Kennzeichen der Geibelschen Lyrik und ihrer Schule, findet sich noch bei einer Zahl von Dichtern wieder, von denen wir Otto Roquette, Adolf Böttger, Gottfried Kinkel, Wolfgang Müller, Adolf Stern hervorheben, die wir im nächsten Abschnitt näher besprechen. Außerdem erwähnen wir hier Feodor Löwe, geb. 1816 zu Kassel, seit 1841 Hofschauspieler und Regisseur in Stuttgart, in seinen „Gedichten“ (1854 und 1875) klar und formgewandt, namentlich in den Gedichten „Aus Venedig“ und in den „Sonetten aus dem Süden“ vielfach an Platen anklingend. Franz Adolf Friedrich von Schober, geb. 1796 in Schweden, erzogen in Oesterreich, seit 1832 Großherzoglich Sächsischer Legationsrat, jetzt in Dresden lebend, zeigt sich in seinen „Gedichten“ (1842, 2. Aufl. 1865) besonders als einen Meister im Sonett, dessen formelle und gedankliche Architektonik bei ihm in vollem Einklang ist. Alexander Kaufmann (geb. 1821 in Bonn, seit 1850 als Archivrat in Wertheim lebend), bewährt sich in

seinen „Gedichten“ (1851) als ein geschmackvoller Lieder- und Sagendichter von inniger Naturauffassung und geläuterter Form. Wenn auch diesem Dichter die Zeit „manch' ernstes Lied“ gegeben, so ist das noch mehr bei Theodor Creizenach der Fall, welcher, 1818 zu Mainz geboren, seit 1863 als Professor in Frankfurt a. M. lebt. In seinen „Dichtungen“ (1839) und „Gedichten“ (1848) herrscht ein lebhafter Freiheitsdrang und das Streben, das Judentum, dem der Dichter damals angehörte, zum Menschentum zu emanzipieren. Die Form der Gedichte ist einfach und klar. Eduard Kauffer (geb. 1824 zu Wehlsdorf, lebte in Reudnitz bei Leipzig bis zu seinem Tode 1874), in seinen „Gedichten“ (1850) von anmutiger und durchsichtiger Form bei schlichtem Gefühlsinhalt; Ludwig Bauer, geb. 1832 bei Würzburg, in den „Gedichten“ (1864) als Liebeslyriker und Sänger frischer Lebensfreude rühmenswert; Freiherr Gisbert von Vincke, in seinen „Gedichten“ (1860) sinnig, aber oft der Form den Inhalt opfernd; Willibald Wulff in Hamburg, geb. 1837, schlicht und innig („Im Frühling“, 1856, „Im Sonnenschein“, 1865), Hermann Kletke, geb. 1813 in Breslau, gegenwärtig Redakteur der „Vossischen Zeitung“ in Berlin, gemütvoll in seinen „Gedichten“ (1836), in „Lied und Spruch, neue Gedichte“ (1853), vor allem in der vermehrten Gesamtausgabe der „Gedichte“ (1873) von anmutender Herzlichkeit, sinniger Naturandacht, inniger Empfindung; Richard Kunisch aus Breslau, später als Freiherr Kunisch-Richthofen in den Adelstand erhoben, in seiner Sammlung: „Primavera“ (1851) vielversprechend auf dem Gebiet des Liedes, in späteren Gedichten, besonders in seinen Reiseschilderungen aus dem Orient: „Bukarest und Stambul“ (1861) eine reiche, oft nervös vibrierende Phantasie bekundend.

An neufranzösische Dichter, namentlich Alfred de Musset anklingend, aber aus dem Geleise der hergebrachten Alltagslyrik mit mancher originellen Wendung herauslenkend, erscheint Hans Marbach in seinen „Gedichten“ (1869).

Die Geibelsche Schule im engeren Sinne vertritt die salonfähige, moderne Anakreontik, welche, von zahlreichen Bildungselementen der Zeit angeweht, bald hier, bald dort das Gebiet des Gedankens und der Tendenz betritt. Doch neben ihr wollte auch die unbefangene gesellschaftliche Lust, die volkstümliche Derbheit, die mehr den Ton des Punschzirkels und der Wirtstafel anschlägt, das um künstlerische Feile unbekümmerte Volkslied in der Litteratur zu seinem guten Rechte kommen. Diese Richtung der geselligen Fröhlichkeit, die mit vielem Behagen auf den Tisch schlägt, gemütliche Tabakswolken in die Luft bläst und dabei Naturlaute und provin-

zielle Wendungen und Spracheigentümlichkeiten in den ungenierten Guß ihrer Verse verwebt, die in allen Freimaurerlogen, geschlossenen und ungeschlossenen Gesellschaften, akademischen Kommersen, Familien- und Jubelfesten ein großes Publikum findet, gebietet natürlich auch über ein poetisches Orchester, bei dem kein Instrument, von der Posaune bis zur Bratsche, unbesetzt ist. Neben dem Hamburger Prätzel, der im Dienste dieser harmlosen Fröhlichkeit ergraut ist, verdient hier besonders der Breslauer August Kopisch (1799—1843), ein Maler und Künstler, der Entdecker der berühmten „blauen Grotte" in Capri, hervorgehoben zu werden. Das Studium der serbischen und italienischen Volkspoesie hatte sein Talent und seine Neigung zu Improvisationen ausgebildet, und in der That sind alle seine Gedichte leichte, gesellschaftliche Improvisationen ohne künstlerische Ansprüche. Trotz dieser ungehemmten poetischen Ader hat er nur zwei Werke veröffentlicht: „Gedichte" (1836) und „Allerlei Geister" (1838). Am bekanntesten ist seine „Historie von Noah" geworden:

„Als Noah aus dem Kasten war,
Da trat zu ihm der Herre dar,
Der roch des Noäh Opfer fein
Und sprach: „Ich will dir gnädig sein;
Und weil du ein so frommes Haus,
So bitt dir selbst die Gnaden aus."

Das Gedicht hat durch seine frischgesunde Färbung und volkstümliche Tüchtigkeit allgemeine Verbreitung gewonnen und verdient sie durch die heiter menschliche Auffassung der biblischen Erzählung. In ähnlichem altfränkischem Stil sind die Historia vom „Turmbau zu Babel", die „Traube von Kanaan" u. a. gehalten. Kopisch ist ein Dichter des Volksschwankes, der Heinzelmänner und Alräunchen, der Nixen und Schlitzöhrchen, der Zwerge und Roggenmuhmen.

„Nix in der Grube,
Du bist ein böser Bube",

oder:

„Schlitzöhrchen, grüne Unke,
Wo steckst du in der Tunke"

sind Proben dieser seltsamen Volkspoesie, deren Humor in der Auswahl neckischer, sagenhafter Ausdrücke und Elemente und in der Häufung onomatopöischer Naturlaute besteht, z. B.

„Es regnet
Gesegnet,
Es gießet
Und schießet
Und rollet
Und tollet"

eine Art und Weise komischer Darstellung, in welcher besonders „die Heinzelmännchen“ eine seltene, den deutschen Sprachschatz erschöpfende Virtuosität darlegen. Diese Volkssagen und Volksschwänke, von denen aus: „Allerlei Geister“ noch „der große Krebs im Mohriner See“ und der „Schneiderjunge von Krippstedt“ hervorzuheben ist, verdienen entschieden den Vorzug vor den ernsteren Gedichten von Kopisch, den Balladen, Dithyramben und Oden, in denen er vergebens nach dem Lorbeer seines Freundes und Reisegenossen Platen ringt.

In demselben Boden volkstümlicher und geselliger Poesie wurzelt auch das Talent eines Landsmannes von Kopisch, dem wir noch öfter im Drama und Romane begegnen werden, der aber in jeder Form nur liebenswürdige Improvisationen giebt, das Talent des vielgewanderten Bühnen-Odysseus, Karl von Holtei aus Breslau (1797—1880), dessen Leben im kometarischen Laufe alle Sphären des Theaters und die Geselligkeit gestreift hat. Schauspieler und nach einander mit zwei Schauspielerinnen verheiratet, Theaterdichter, Theatersekretär, Theaterdirektor, dramatischer Vorleser, dabei jovialer Gesellschafter von Fach, unerschöpflicher Gelegenheitsdichter, ein Poet für alles, mit einem Gemüte, das leicht erregbar von den einfachsten Veranlassungen dichterisch gestimmt wird und seinen Liederquell erschließt, von heimatlosem Drange durchs Leben getrieben und doch mit einem tiefen Empfinden für idyllisches Glück begabt, Kosmopolit in seiner ganzen Existenz und doch von großer Anhänglichkeit an das heimatliche Provinzielle bis auf den Dialekt, bleibt Holtei eine der eigentümlichsten Erscheinungen unserer Litteratur, durch den Mangel an klassischer Bildung, an ästhetischen Prinzipien und an großen geistigen Perspektiven zu den Poeten der Masse herabgedrückt, aber durch den glücklichsten Fund frischer Sangesweisen, unmittelbar ergreifender Töne, durch einzelne Treffer im Drama und durch seltene Naivetät, Lebensfrische und Anschaulichkeit im Romane wieder über dieselben erhoben. Von der Fülle der „Lieder“, die er gedichtet, verdienen einzelne aus seinen Liederspielen, besonders die Lieder aus dem „alten Feldherrn,“ in denen die politische Elegik den einfachsten und ergreifendsten Ton gefunden hat, wohl den Vorzug. In den „Gedichten“ (1826) und den „Schlesischen Gedichten“ (1830, 17. Auflage 1880) findet sich neben vielem Matten und Trivialen auch viel Frisches, Joviales, heiter Anregendes, und die Lieder im schlesischen Provinzialdialekte tragen ein treues Gepräge des Volkscharakters. „Die Stimmen des Waldes“ (1848, neu aufgelegt 1854) sind einfache, treuherzige Naturpoesie, ein gemütvolles Wandeln in den Hallen des Buchenhaines, ein frisches Einatmen des erquickenden Harzduftes der Kiefernwälder, eine trauliche Unterhaltung mit dem Naturgeiste.

Wenn Holtei auch weiche Tinten liebt und jene Mischung von Sentimentalität und Frivolität nie verleugnet, die einen Grundzug seiner Dichtweise bildet, so liegt ihm doch das kokette Schönthuen, das süßliche Naturempfindeln, die chevalereske Waldpoesie der modernsten Romantiker gänzlich fern. Bei Gelegenheit der „Schlesischen Gedichte", in denen Holtei den schlesischen Dialekt auf dem deutschen Parnaß ebenso zur Geltung brachte, wie Hebel den „alemannischen", Castelli, Stelzhamer und Klesheim den „österreichischen", Rosegger den „steirischen", von Kobell den „bayrischen", müssen wir den „Quickborn" des Klaus Groth (7. Aufl. 1827) erwähnen, in welcher die plattdeutsche Mundart mit ihrer Weichheit und Zartheit zu Gedichten von echt volkstümlichem Inhalt, zu lieblichen Naturbildern und idyllischen Dorfballaden benutzt ist, sodaß selbst die hochdeutsche Uebersetzung gerade durch das Interesse des Inhaltes noch einen selbstständigen Wert beanspruchen kann. Die plattdeutschen Hexameter, die sich bei Klaus Groth finden, sind freilich! eine Anomalie; denn nichts ist für die Wiedergeburt einer antiken Kunstform weniger geeignet, als ein naturwüchsiger Volksdialekt. Weit ursprünglicher und reicher ist Fritz Reuter in seinen plattdeutschen Liederblüten, Anekdoten und Schnurren; doch ist der Lyriker Reuter nur in Zusammenhang mit dem Prosaiker genügend zu charakterisieren.

Ein zarter Liederdichter ist Robert Reinick aus Danzig (1805 bis 1852), ein Künstler wie Kopisch, Jugendschriftsteller und Märchendichter, am bekanntesten durch seine „Gedichte" (1844), in denen sich große Naivetät und Treuherzigkeit des Empfindens, eine glückliche Malerei genreartiger Situationen der Natur und des Gefühles und eine anmutige Schalkhaftigkeit des Ausdruckes findet. Seine musikalisch hingehauchten Verse tragen den Stempel echter Liederpoesie, die durch keine tieferen Reflexionen, schwerwiegenden Gedanken und Stoffe gestört wird, die, einfach und seelenvoll, den Schmelz und die Weihe des Gesanges herausfordert. Die Vorliebe des Dichters für kleine Bilder und für schalkhafte Situationsmalerei hat auf der andern Seite der malenden Kunst eine willkommene Ausbeute gegeben. Selbst Lessing und Schadow haben Randzeichnungen zu den Reinickschen Bildern entworfen. Die Frühlings- und Liebespoesie bietet einzelne zarte Blüten; nur artet hin und wieder die Kindlichkeit der Gesinnung in einen allzu tändelnden Ton aus:

„Wie ein Kindlein muß ich fühlen,
Wie ein Kindlein möcht' ich spielen!"

Dergleichen Seelenstimmungen dürfen nicht zu breit ausgeführt werden, sonst machen sie einen ermüdenden oder läppischen Eindruck. Auch ver-

fällt die Nachahmung der Naturlaute, das Schellengeklingel possierlicher Refrains oft in das Triviale. Die geselligen Lieder Reinicks atmen dagegen die ganze gegen das Philistertum ankämpfende Frische jugendlicher Künstlerlust, welche Palette und Pinsel beiseite geworfen, den Malerrock ausgezogen hat und sich nun auf froher Wanderung oder bei einem Glase Wein in ein ideales Räuschchen hineinlebt.

Der Chor dieser volkstümlichen Liederpoeten, zu dem die bereits erwähnte österreichische Lyrik ein nicht unbedeutendes Kontingent gestellt hat, ein Chor, in dessen letzter Reihe die hochzeitlichen Karminapoeten, die Begräbnisliederdichter und die Poeten der Theaterkronleuchter stehen, von denen herab das Publikum mit gereimten Huldigungen der Primadonna oder Tanzvirtuosin überregnet wird, ist so überaus groß und giebt dem wohlmeinenden Dilettantismus ein so reichlich angebautes Feld, daß die Litteraturgeschichte diese Poesie der Masse, zu der wir auch die poetischen Studien vieler Gelehrten und Kunstfreunde, die flores und amoenitates sonst tüchtiger Geister, rechnen, nur mit flüchtiger Erwähnung abfertigen kann. Es bleibt immerhin charakteristisch, daß gerade die Gelehrten von Fach, wenn sie auf das Gebiet der Lyrik sich wagen, einen etwas derben Volkshumor zur Schau tragen. So der verdienstvolle Germanist und Litterarhistoriker Wilhelm Wackernagel, geboren 1806 zu Berlin, in seinen „Neuern Gedichten" (1842), den „Zeitgedichten" (1843) und dem „Weinbüchlein" (1845), in welchem sich das muntere Gedicht vom „Junker Durst" befindet, mit dem auf den Namen des Dichters anspielenden Schlußvers:

„Hier nun sitz' ich ganz in Angst
Bei dem großen Fasse,
Daß der Kerl mich wieder packt,
Komm' ich auf die Gasse,
Lieber wart' ich, bis es Nacht
Ist geworden droben.
Bis dahin will ich den Wein
Wacker nagelproben."

Auch der Botaniker Karl Friedrich Schimper (geb. 1803 zu Mannheim) entwickelt in seinen „Gedichten" (1840 und 1847) eine kunstgärtnerische Flora, der es an bizarren Gebilden, an stacheligen Kaktuspflanzen des Humors nicht fehlt. Schimper, der alle fremdartigen Formen der Lyrik, Madrigale wie Ghaselen, bevorzugt, steht ebenso wie Wackernagel unter dem Einfluß der Rückertschen Muse. Weniger verziert und verzerrt sind die Hauptvertreter der elsässischen Lyrik, die von jetzt ab nicht mehr hinter fremden Grenzpfählen hervortönt, August Stöber, geboren

1808 zu Straßburg, seit 1861 Oberbibliothekar in Mühlhausen und Adolf Stöber, geb. 1810 in Straßburg und seit 1860 Konsistorialpräsident in Mühlhausen. Namentlich in den „Gedichten" des ersteren (1842) herrscht ein frischer Volkshumor in gesellschaftlicher und in genrebildlicher Darstellung; die „Gedichte" des zweiten (1845) sind im ganzen getragener, doch findet sich auch unter ihnen manches heitere Trinklied. Dieser mehr volkstümlichen Richtung der Lyrik gehören noch an: Karl Wilhelm Osterwald, geb. 1820 in der Altmark, seit 1865 Rektor in Mühlhausen, ein tüchtiger Sprachgelehrter, der in seinen „Gedichten" (1848) manchen Abstecher in das Gebiet des naiv urwüchsigen Volkshumors machte, wie in dem Fastnachtsmärchen Trips Trill, sich auch neuerdings an der Kriegslyrik mit Eifer beteiligte; Alexander August Schnezler, geb. zu Freiburg (1809—1844), durchaus volkstümlich in seinen „Gedichten" (1833), glücklich in sozialen Humoresken und lyrisch aufgeputzten Sagen; Georg Scherer, geb. 1824 im Ansbachschen, seit 1865 Dozent der Aesthetik am Polytechnikum in Stuttgart, bekannt durch seine anmutigen Kinderbücher und Volksliedersammlungen, in seinen eigenen „Gedichten" (1864) dem Volkston das Zartinnige und Schlichte ablauschend, ohne ins Manierierte oder gesucht Derbe zu verfallen; Georg Scheurlin, geb. 1802 zu Mainbernheim in Franken, als Beamter in München lebend, ähnlich wie Scherer das Volkslied in mehr geläuterter Form nachbildend; Anton Niendorf, geb. 1826 in Niemegk, Landwirt seines Zeichens, in der „Hegler-Mühle" (1850), einer märkischen Dorfgeschichte in Versen und in den „Gedichten" (1852) derb realistisch in den Motiven und der Behandlungsweise, oft aber in seiner kernigen Weise zum Herzen sprechend; Max Moltke, geb. 1819 in Küstrin, längere Zeit Redakteur des „Sprachwart" und des Shakespearemuseums in Leipzig, nachdem er ein bewegtes Leben geführt und sich längere Zeit in Siebenbürgen aufgehalten hat, in seinen Gedichten, besonders in der Auswahl: „Auch ein Büchlein Lieder" (1865) den Ton des volkstümlich sangbaren Liedes oft in ausnehmend glücklicher Weise treffend, mit einem frisch aus dem Herzen strömenden Fluß und Guß, markig, ohne Affektation.

Karl Joseph Schuler, geb. am 10. November 1810 in Zweibrücken, ist ein Landschaftsdichter von sanften idyllischen Neigungen, ein Poet der Feldbotanik und der lokalen pfälzischen Sagen, ein Nachdichter Ewalds von Kleist in seinen „Jahreszeiten" (Gesamtausgabe 1868), Landschaftsmaler von Talent. Seine anspruchslosen „Gedichte" erschienen in zweiter Auflage 1844. Den sangbar volkstümlichen Ton trifft auch August Silberstein („Trutznachtigall", 3. Aufl. 1876; „Klingins-

land", 2. Aufl., 1879), nicht rein abgeklärt in der Form und ausgegohren an Inhalt, doch besonders in der zweiten Sammlung manche ansprechende Miniaturbilder und neue Spruchpoesie bietend, die ein edler und humaner Geist durchweht.

Ein Teil dieser volkstümlichen Lyrik, der geistliche Liedergesang, verdient keine hervorhebende Beachtung. Soweit die religiöse Empfindung, wie dies bei den meisten Sängern dieser Richtung der Fall ist, sich an das Hergebrachte der biblischen Ueberlieferung hält, fehlt die Selbständigkeit des Denkens und Empfindens, und es werden nur einmal gemünzte Vorstellungen in Kurs gesetzt. Tieferes religiöses Gefühl mit einem aromatischen Anhauch findet sich in den „Gedichten" von Leberecht Dreves (1816—1870), (Gedichte" 1849), der ein Schützling und Jünger Eichendorffs war. Von katholischen Liedersängern erwähnen wir: Melchior Freiherr von Diepenbrock (1798—1853), Fürstbischof von Breslau, Guido Görres „Gedichte" (1844) und „Geistliche Lieder" (1845), vor allen Gall Morel (geb. 1803), dem bisweilen auch ein menschlich anmutendes Lied gelingt; von den protestantischen geistlichen Liedersängern: Albert Knapp (1798—1864 zu Stuttgart) in den „christlichen Gedichten" (1829) und „Herbstblüten" (1859) von großer Innigkeit der Empfindung; Karl Johann Philipp Spitta, geb. zu Burgdorf bei Hannover (1801—1859), der in seinen religiösen Liedern („Psalter und Harfe" 1833, 24. Aufl. 1861) den Umschreibungen der Bibel und den eigenen Empfindungen wenigstens echt melodischen Schmelz zu geben weiß, und Karl Gerok, geb. 1815 zu Stuttgart, jetzt Prediger daselbst, sehr formgewandt und rhetorisch schwunghaft in der lyrischen Reproduktion der Evangelien („Palmblätter" 1857). Auch diese poetischen „Stunden der Andacht" haben großen Anklang gefunden und viele Auflagen erlebt. Mehr pietistisch erscheint Viktor von Strauß, weniger in den religiösen Liedern seiner „Gedichte" (1841) als in der Sammlung: „Weltliches und Geistliches in Gedichten und Liedern" (1856), während die aufgeklärtere theologische Richtung, welche eine Versöhnung von Welt und Kirche anstrebt, Ernst Heinrich Pfeilschmidt, geb. 1809 zu Großenhain, in seinen „Heiligen Zeiten" (1858), die freigemeindliche Andacht Friedrich Maximilian Hessemer, geb. zu Darmstadt (1800—1860) in den „Deutsch-christlichen Sonetten" (1845) und den „Liedern der unbekannten Gemeinde" (1854) mit einer mehr philosophischen, von kirchlichen Schranken befreiten Energie vertritt, welche sich bis auf die gewählte Versform erstreckt.

Als geistlicher Sänger verdient Julius Sturm, dessen Lyrik wir

im allgemeinen besprochen haben, hier noch besondere Erwähnung. Seine Glaubensfestigkeit und sein Lebensernst prägen sich in den „Frommen Liedern“ (1852) und „Neuen Frommen Liedern“ (1858) aus. Dieselbe Wärme und Anmut der Empfindung und die Glätte melodischer Form zeigt sich in diesen religiösen Ergüssen, welche in ihrer Schlichtheit, Knappheit und Innigkeit bisweilen an Aquarellbilder erinnern, bisweilen auch in frei ergossenem Schwung an die religiösen Harmonien Lamartines. Sturm gab auch ein Jahrbuch religiöser Poesie heraus. Der „Spiegel der Zeit in Fabeln“ (1872) ist eine Wiedererweckung der äsopischen Thierfabeln in oft epigrammatischer Form, nicht ohne einleuchtende Moral.

Wir müssen hier noch einen Blick auf die poetische Uebersetzungslitteratur werfen, die seit der Zeit der Romantiker bei uns in Blüte steht. Viele dieser Aneignungen haben einen selbständigen poetischen Wert. Seitdem Voß die Bahn gebrochen, hat die Uebersetzung der alten Klassiker große Fortschritte gemacht, wie oft ist seitdem Homer, wie oft sind die griechischen Tragiker, wie oft ist Horaz übersetzt worden, letzterer in antiken, reimlosen, auch gereimten Strophen und in freien Reimversen jeder Art. Ein Meister der dichterischen Form, Wilhelm Jordan, übersetzte die „Tragödien des Sophokles“ (1868), welche in Donner und Minckwitz bereits begabte Uebersetzer gefunden hatten, und die „Odyssee“; Emanuel Geibel gab ein „klassisches Liederbuch“ (1875) heraus, in welchem besonders die römischen Elegiker, welche schon Otto Gruppe zum Teil dem Deutschen angeeignet hatte, in vorzüglicher Form ins Deutsche übertragen sind. Außerdem veröffentlichte Geibel zusammen mit Paul Heyse ein „spanisches Liederbuch“ (2. Aufl. 1852), gemeinsam mit A. F. von Schack einen „Romanzero der Spanier nnd Portugiesen (1862) und übertrug in Gemeinschaft mit H. Leuthold: „Fünf Bücher französischer Lyrik vom Zeitalter der Revolution bis auf unsere Tage“ (1862). Die orientalische Lyrik ist wesentlich aus poetischen Aneignungen hervorgegangen: Friedrich Rückert, der abgesehen von seinen zahlreichen Bearbeitungen, in der Uebersetzung der indischen Gitagovinda, ein wahres Meisterstück geliefert hat, welches von dem höchsten Grad sprachbeherrschenden Virtuosentums zeugt, der meisterhafte Uebersetzer des Firdusi, A. F. von Schack, Daumer, Bodenstedt u. a. sind hier noch einmal in Erinnerung zu bringen. Seit der Schlegel-Tieckschen Uebersetzung gruppierte sich eine große Zahl hervorragender Dichter um Shakespeare und zwar in den drei Hauptsammlungen der Shakespeareschen Werke; die von der Shakespearegesellschaft unter Ulrici neurevidierten Schlegel-Tieckschen, der von Bodenstedt herausgegebenen und der dritten an

welcher sich Dingelstedt, Jordan, Seeger u. a. beteiligten. Der sehr beachtenswerten Uebersetzung Byrons von Böttger folgte die vorzügliche von Adolf Gildemeister (3 Bde., 1864—65), in welcher einzelne Dichtungen, besonders „Manfred" so fließend und schwunghaft übertragen sind, daß sie sich wie deutsche Originalgedichte lesen. Neuere französische, englische und amerikanische Lyriker wurden von Ferdinand Freiligrath, Robert Waldmüller, Friedrich Spielhagen u. a. vortrefflich übersetzt. Julius Schanz übertrug einzelne neuere italienische Gedichte, Paul Heyse meisterhaft des Giuseppe Giusti originelle poetische Ergüsse, deren barocker Humor eine Uebertragung in andere Sprachen sehr erschwert. Die spanische Poesie ist die Domäne von Johann Fastenrath in Cöln (geb. 1839), der sich überdies durch seine Artikel über Deutschland, besonders über deutsche Litteratur in spanischen Blättern große Verdienste um die geistige Annäherung der beiden Nationen erworben hat. Gesammelt sind diese Aufsätze in „La Walhalla las glorias de Alemania", von welcher bisher sechs Bände, mit vielen lebendigen Charakterbildern neuer deutscher Litteratur vorlagen. Eigenes und Angeeignetes aus Spanien, Balladen, Romanzen, Lieder der verschiedensten Art, alle, auch die eigenen Dichtungen, mit scharfausgeprägtem nationalen Charakter, enthalten die fünf Sammlungen: „Ein spanischer Romanzenstrauß" (1866), „Die Wunder Sevillas" (1867), „Immortellen aus Toledo" (1869), „Hesperische Blüten" (1869) und „Das Buch meiner spanischen Freunde" (2 Bde., 1871).

Wenden wir uns nun den deutschen Dichterinnen zu, so wird die Galanterie, die man ihnen gegenüber zu hegen verpflichtet ist, dadurch begünstigt, daß sich unter der Damenlyrik einiges von ausgeprägter Physiognomie vorfindet, ganz abgesehen von den Fahnenträgerinnen sozialer und politischer Tendenzen. Freilich müssen auch hier von hause aus alle Sängerinnen ausgeschieden werden, welche sich zum Thema Glaube, Liebe und Hoffnung oder die vier Jahreszeiten gewählt und, wie die Stick- und Häkelmuster einer Frauenzeitung, irgend ein Gedicht von Tiedge, Salis oder Geibel nachsticken oder nachhäkeln. Denn die Dichtungen der Frauen zerfallen nur in zwei Klassen: in Gedichte unverheirateter und in Gedichte verheirateter Frauen. Die Unverheirateten dichten die echte Mondscheinlyrik, voll unendlicher Sehnsucht, keuschester Liebe, zartester Resignation; ihre poetischen Hauptakteurs sind Zephire, welche Blumen umspielen, und Küsse, welche nur in Versen geküßt werden; sie teilen uns mit, was sich der Wald, was sich die Vöglein erzählen; sie schreiben flatternde Stammbuchblätter von den Wogen des Lebens, von hin und hergeschaukeltem Kahne und von den verschiedenen Steuermännern, die am Steuer des Lebensnachens stehen

müssen, und deren Adresse man am besten in Tiedges „Urania" findet; sie zerschmelzen in jenen unendlichen, sentimentalen Freundschaften, die sich mit Goldschnitt besser ausnehmen, als im gewöhnlichen Leben; und war ja eine so glücklich, geopfert zu werden oder sich selbst opfern zu können, so nimmt sie abwechselnd die Positur des Lammes oder die der Priesterin an und trägt in beiden eine Seelengröße zur Schau, welche die Gemüter in langatmigen Trochäen tief ergreift. Andere wieder, Eulalien ohne Menschenhaß und Reue, pflegen das Diakonissenhafte, das fromm Säuberliche der Empfindung und singen klösterliche Matutinen der Resignation, neue Straußsche Glockenklänge oder Krummachersche Hymnen vom Lämmlein. Noch andere werden unwirsch und hadern mit dem Geschicke. Hinter dieser ganzen Gruppe steht lächelnd Mephistopheles und ruft:

Es ist ihr ganzes Weh und Ach
Aus einem Punkte zu kurieren"!

Die Verheirateten sind solider im Denken und Empfinden. Sie geben, durch die Erfahrung gewitzigt, weise Lebensregeln, ermahnen zur Tugend, schreiben Allegorien und Parabeln, Idyllen von der Geißblattlaube und der Mühle im Thale, Reisebilder, in denen sie die alten Burgen und die guten Betten in den Wirtshäusern verherrlichen; auch besingen sie mancherlei denkwürdige Persönlichkeiten, niemals aber ihre Männer.

Den ersten Rang unter den lyrischen Dichterinnen der Neuzeit nehmen zwei in der Dicht- und Denkweise außerordentlich verschiedene Frauen ein: die Westphälin Annette von Droste-Hülshoff (1798—1848) und die Oesterreicherin Betty Paoli; jene von durchaus originellem Darstellungstalente, das in der Lyrik zu den Seltenheiten gehört, von großer Vorliebe für neue, bis ins einzelne gehende Züge der Natur und des Lebens, dabei von streng kirchlicher Gesinnung und entschiedener Opposition gegen alle Emanzipationstendenzen, überhaupt dem bloßen Spiele der Empfindungen abgeneigt, in der Form bestimmt, charakteristisch, doch unmelodisch — diese von seltener Korrektheit und Melodie des Ausdruckes, ohne plastische Kraft, aber schwelgend in seelenvollen Empfindungen, denen sie einen hinreißenden Zauber zu verleihen weiß, von hingebender edler Weiblichkeit. Die Freiin von Droste-Hülshoff hat in ihren „Gedichten" (1840), denen sich die nachgelassenen Blätter: „letzte Gaben" (1859) anschließen, etwas Sprödes, Schroffes, ja Männliches; sie erklärt sich in ihrer Epistel: „An die Schriftstellerinnen" gegen die alte Sentimentalität:

„Schaut auf! zur Rechten nicht — durch Thränengründe,
Mondscheinalleen und blasse Nebeldecken,
Wo einsam die veraltete Selinde
Zur Luna mag die Lilienarme strecken;

Glaubt, zur Genüge hauchten Seufzerwinde,
Längst überfloß der Sehnsucht Thränenbecken;
An eurem Hügel mag die Hirtin klagen
Und seufzend drauf ein Gänseblümchen tragen".

Doch ebenso wirft sie den sozialistischen Tendenzdichterinnen den Handschuh hin:

„Doch auch zur Linken nicht — durch Winkelgassen,
Wo tückisch nur die Diebslaternen blinken,
Mit wildem Druck euch rohe Hände fassen,
Und Smollis Wüstling euch und Schwelger trinken,
Der Sinne Bacchanale, wo die blassen,
Betäubten Opfer in die Rosen sinken:
Und endlich, eures Sarges letzte Ehre,
Man drüber legt die Kränze der Hetäre."

Sie erhebt sich in diesem Gedichte zu der ganzen markigen Kraft des Ausdruckes, die in unserer Litteratur selbst bei den Männern wenig Vergleichbares findet:

„Die Zeit hat jede Schranke aufgeschlossen,
An allen Wegen hauchen Naphthablüten,
Ein reizendscharfer Duft hat sich ergossen,
Und Jeder mag die eignen Sinne hüten,
Das Leben stürmt auf abgehetzten Rossen,
Die noch zusammenbrechend hau'n und wüten.
Ich will den Griffel eurer Hand nicht rauben,
Singt, aber zitternd, wie vor'm Weih die Tauben.

Ja, treibt der Geist euch, laßt Standarten ragen!
Ihr wart die Zeugen wildbewegter Zeiten.
Was ihr erlebt, das läßt sich nicht erschlagen,
Feldbind und Helmzier mag ein Weib bereiten.
Doch seht euch vor, wie hoch die Schwingen tragen,
Stellt nicht das Ziel in ungemessne Weiten!
Der kecke Falk ist überall zu finden,
Doch einsam steigt der Aar aus Alpengründen."

Ohne eine Anhängerin veralteter Sentimentalität zu sein, erklärt sie sich gegen die neue Zeit, sie spricht sich fulminant gegen die neue Kinderzucht, die Weisheit der Schulen und der Weltverbesserer aus. Dennoch ist sie selbst keineswegs von jener Krankheit des Weltschmerzes frei, welche, der modern jungdeutschen Auffassung gemäß, in der Gabe der Dichtkunst nur einen Fluch erblickt. So singt sie in den „letzten Gaben" vom Dichter:

„eine Lamp' hat er entfacht,
Die nur das Mark ihm sieden macht;
Ja, Perlen fischt er und Juwele,
Die kosten nichts als — seine Seele."

Bedeutender als diese Tendenzgedichte sind ihre Naturbilder, wie z. B. der Mondesaufgang in den „letzten Gaben“:

„O Mond, du bist mir wie ein später Freund,
Der seine Jugend den Verarmten eint,
Um seine sterbenden Erinnerungen
Mit zartem Lebenswiederschein geschlungen;
Bist keine Sonne, die ernährt und blendet,
In Feuerflammen lebt, im Blute endet,
Bist, was dem kranken Sänger sein Gedicht,
Ein fremdes, aber o! wie mildes Licht —“

vor allem aber die „Haidebilder“, westphälische Landschaftsgemälde von einer durchaus charakteristischen Färbung, die in unserer Litteratur einzig dastehen. Die Dichterin ist darin ein westphälischer Freiligrath, nur daß das Exotische und Fremdartige in Wort, Bild und Reim, was diesen Dichter auszeichnet, hier durch eigentümlich provinzielle Wendungen und kühngewählte naturwissenschaftliche Bezeichnungen, die bis in das Speziellste herabgehen, ersetzt wird. Die Dichterin giebt an einzelnen Stellen sogar botanische Erläuterungen, und die Tierwelt wird bis auf ihre kleinsten Glieder herab, von der Libelle bis zur Wasserspinne, die den Tanz über dem Teiche führt, geschildert. Die Karpfenmutter mit ihrer Brut, die Totenkäfer, die Schröter und Wespen, die Phalänen, die trägen Motten, der Krötenchor: alle diese Bewohner der einsamen Haide finden eine Zuflucht in den Rhythmen der Dichterin, ja, die Krähen werden uns in einer sehr lebendigen dramatischen Szene vorgeführt. Die alte Krähenfrau,

„Die sich im Sande reckt,
Das Bein lang ausgeschossen,
Ihr eines Aug gefleckt,
Das andre ist geschlossen,“

giebt einige Abschnitte aus ihrer Autobiographie, erzählt einige Kapitel aus ihren Memoiren mit aller Grazie einer Roland und Staël. Ueber allen diesen Gedichten ruht der einsam brütende, melancholische Geist der Heide, in welcher das kleine, dumpfe Stillleben doppelten Reiz und Wert erhält. In der „Vogelhütte“, im „Hünengrab,“ in der „Mergelgrube,“ in diesen menschlichen Fußstapfen der Heide ruht die Verfasserin aus, um uns neue Perspektiven in die weitgestreckte Oede zu gönnen, und überrascht durch eine Fülle von Anschauungen, die nicht bloß von schärffster Auffassungsgabe, sondern auch von wärmster Versenkung in das Kleinleben der Natur Zeugnis ablegen. Sie begleitet den wandelnden Knaben auf dem angstvollen Gange durch das Moor, das so, in der bestimmten Situation, alle seine Schrecken offenbart:

„O schaurig ist's, übers Moor zu gehn,
Wenn es wimmelt im Heiderauche,
Sich wie Phantome die Dünste drehn,
Und die Ranke häkelt am Strauche,
Unter jedem Tritte ein Quellchen springt,
Wenn aus der Spalte es zischt und singt,
O schaurig ist's, übers Moor zu gehn,
Wenn das Röhricht knistert im Hauche."

Doch wo sie das Erwachen der Heide besingt, wenn des Tages Herold, die Lerche, sein Gefieder schüttelt, und schlummertrunken aus Purpurdecken die Sonne ihr Haupt erhebt, wenn die Lerche die Ankunft der Fürstin verkündet, die schlaftrunkenen Kämmerer, die Blumen, an ihr Amt erinnert und die Musikanten der Heide mahnt, ihr Saitenspiel ertönen zu lassen: da erinnert die Dichterin durch Reichtum und Fülle der Bilder, durch die ganze Belebung und seelenvolle Verzauberung der Natur an einen Dichter, dessen freier geistiger Schwung ihrer Richtung sonst feindlich gegenübersteht — an Anastasius Grün. Dieselbe Kraft der Darstellung, wie in den „Heidebildern", zeigt die Dichterin auch in den „Balladen," in denen sie eine nicht unbedeutende Gabe poetischer Erfindung mit der Hinneigung zum Düsteren, Grellen, ja Frappanten an den Tag legt. Wir erinnern nur an den „Geierpfiff" und besonders an „die Vergeltung." Doch daß ihr alle weicheren Tinten fehlen, daß sie nur das Schroffe, Düstere, phantastisch-Absonderliche liebt, das macht ihre größeren poetischen Erzählungen, wie z. B. den „spiritus familiaris des Roßtäuschers," wenig anmutend, wie überhaupt ihre vollkommen isolierte und dem das Jahrhundert beseelenden Geist feindliche Stellung die Wirkung ihres großen Talentes beinträchtigt.

Dagegen ist Betty Paoli (Elisabeth Glueck, geb. zu Wien 1815) durchweg weiblich im Denken und Empfinden und korrekt und harmonisch in ihren Versen. Ihre Schriften sind: „Gedichte" (1841), „Nach dem Gewitter" (1843), „Romancero" (1845), „Neue Gedichte" (1850), Lyrisches und Episches" (1855). Die Lyrik der Empfindung, welche von Annette von Droste-Hülshoff verschmäht wird oder nur selten bei dieser markigen Dichterin zu Worte kommt, spricht sich hier mit aller Beredsamkeit mit einer oft hinreißenden Wärme aus. Stille Wehmut, der Schmerz einer unglücklichen Liebe und eine Resignation voll Seelenadel sind der Grundzug ihrer Poesien, welche durch die Wahrheit und Tiefe ergreifen, mit denen das unmittelbar Erlebte dichterisch festgehalten wird. Es ist freilich keine Poesie der Rosen, es sind keine Mai- und Junislieder; es ist eine Poesie der „Astern", wie die Dichterin selbst

in: „Nach dem Gewitter" ihre Liebeslyrik tauft, und die wehmütige Färbung des Herbstes umgiebt sie mit allem elegischen Reize. Diese erotische Nachflora gehört zu den anmutigsten Blüten deutscher Liebespoesie, indem Klarheit, Adel und Melodie der Form sie über den üblichen erotischen Trödel erheben. Auch im „Romancero" findet sich südlich glühende Poesie, wie z. B. das aus den Tiefen der Seele herausgedichtete „stabat mater;" aber die Gestaltungskraft der Dichterin ist nicht groß; sie taucht alle Begebenheiten in das Element der Stimmung, die sie beherrscht.

Ohne ein bestimmtes Gepräge in ihren lyrischen Dichtungen treten zwei Romanschriftstellerinnen auf, denen wir später wieder begegnen werden: Ida Gräfin Hahn-Hahn, die in den „Venetianischen Nächten" (1836) italienische Reisepoesie in gereimter Novellistik, in wohltönenden, aber wenig sagenden Versen verwertete und später in: „Unserer lieben Frau" (1851), nachdem sie von Babylon nach Jerusalem gewandelt, im Stile Zacharias Werners und Friedrichs von Schlegel die Gnadenmutter nach ihren verschiedenen kirchlichen Heilsämtern feierte, mit geistlichem Meß- und Oratorienpompe der Diktion und ohne alle Reminiszenzen an Faustinens ketzerische Vergangenheit — und Ida von Düringsfeld, die in den „Gedichten von Thekla" (1845) ebenfalls recht wohllautend und nichtssagend begann, später in den Liedern: „Für Dich" (1851) schon mehr den musikalischen Tonfall der Verse mit inniger Empfindung zu beseelen wußte und in: „Böhmische Rosen" (1851) czechische, in den „Liedern aus Toskana" (1855) toskanische Volkslieder mit Glück in deutscher Sprache wiedergab. Ihre Märchendichtung „Amimone" (1853) enthält einen ansprechenden Grundgedanken, viele Schönheiten von zarter, sinniger Art und selbst einen kräftigen, Shakespeareschen Humor; aber ihre „Geister" haben ein etwas befremdendes Benehmen und höchst bizarre Namen, so daß man sich für ihr Treiben nur mit Anstrengung interessieren kann, und die oft barocken Wendungen und Konstruktionen machen auf Gemüter, die in allen Regeln der deutschen Syntax aufgewachsen sind, einen unheimlichen Eindruck.

Von früheren Dichterinnen erwähnen wir noch die unglückliche Luise Brachmann (1777—1822), denkwürdig durch ihre auffallenden Schwärmereien und Selbstmordsversuche, in ihren Gedichten lebendig und melodisch, die Schlesierin Agnes Franz (1794—1843), deren „Gedichte" (1826) und „Parabeln" (1829) sich nicht über die üblichen Geleise religiöser und sittlicher Erbauungspoesie hinausbewegen, und die später für zahlreiche „Jugendschriften" das ihrem Talente entsprechende Publikum fand, die Deutschrussin Elisabeth Kulmann von leichtem, improvisatorischem

Talente, mit Vorliebe für epische Stoffe u. a. Anspruchslos und anmutig sind die poetischen Gaben Rosa Marias, der Schwester Varnhagens, deren „Nachlaß" (1841) ihr Gatte Assing veröffentlichte, und deren vielseitig gebildete und anregende Persönlichkeit von jüngeren Autoren in freundlichen Lebensbildern gefeiert wurde. Luise von Plönnies aus Hanau (1803—1872, zuletzt in Darmstadt lebend) zeigt in den „Gedichten" (1844) und „Neuen Gedichten" (1850) ein ansprechendes beschreibendes Talent, das über die Form mit großer Sicherheit gebietet, wie dies besonders in ihren Sonettenkränzen: „Abälard und Heloise" (1849) und „Oskar und Gianetta" (1850) hervortritt. Die magische Beleuchtung der Natur gelingt ihr vortrefflich, mag sie nun die Nordsee schildern oder das Panorama der Alpenwelt vor uns ausbreiten. Man merkt es ihren phantasievollen Dichtungen an, daß sie sich in der Schule der britischen Poesie gebildet haben, deren ernste und würdige Haltung, frei von aller krankhaften Sentimentalität, sich in ihnen wiederspiegelt. Zahlreichen Aneignungsversuchen der englischen Lyrik folgte ihre Neudichtung der niederländischen Sage: „Mariken von Nymwegen" (1853). In letzter Lebenszeit beschäftigte sich Luise von Plönnies fast ausschließlich mit biblischen Neudichtungen: „Josef und seine Brüder" (1866), „Maria von Bethanien" (1867), „Lilien auf dem Felde," meistens poetische Reproduktionen der Psalmen u. a.; doch auf diesem Gebiet sind keine dichterischen Lorbeern zu pflücken und statt poetischer Vertiefung tritt oft nur eine Verwässerung der kernhaften biblischen Geschichten hervor.

Melodischen Aeolsharfen- und Glas-Harmonikaklang fand Ludwig Tieck in den von ihm herausgegebenen „Liedern" von Dilia Helena (1848), die in der That recht zart hingehaucht und den Komponisten willkommen sind. Die Verfasserin dichtet hin und wieder, wie ein lyrisches „Käthchen von Heilbronn," mit einer Uebertreibung der mädchenhaften Hingebung, welche ihrem Ritter Strahl ein höchst glückliches Leben bereiten muß. An einem einzigen freundlichen Worte, einem einzigen Gruße täglich will sie sich genügen lassen; sie will ihm die Hand küssen und den Boden, den sein Fuß betritt; sie will seinen Wunsch erfüllen, noch eh' ihn ein Wort geboten hat:

„O nimm mich an als deine Magd
Und dulde mich in deiner Nähe!"

In der That, eine besser qualifizierte Heiratskandidatin als das Mädchen, das „diesen Wunsch" und dies Geständnis ablegt, hat nie in Versen und Prosa existiert!

Agnes le Grave (Johanna Holthausen), eine Freundin und Jüngerin

des berühmten Philologen Boeckh, bezeichnet den höchsten technischen Aufschwung unserer Frauenlyrik, indem sie in ihren „Dichtungen,“ (1859) und „Dichtungen,“ zweite Sammlung (1864), sich im Aufbau der antiken Strophen mit vieler Formgewandtheit versucht, ohne daß der harmonische Abschluß des Inhalts durch diese kühnere Metrik gefährdet wird. Wie Agnes le Grave als die Schülerin Platens, so erscheint als Vertreterin der politischen Lyrik Luise Otto-Peters, geb. 1815 zu Meißen, welche das Streitroß der Parteiwut mit mutiger Energie tummelt und in den „Liedern eines deutschen Mädchens“ (1847) und „Westwinds Lieder“ (1849) im schwunghaften Stil der revolutionären Epoche für die Freiheit aller Völker der Erde eine Lanze einlegte. Eine tüchtige Gesinnung, wie sie Luise Otto auch später bewährte, muß für manche Unklarheit des Gedankens und manche Inkorrektheit der Form entschädigen. Tief schwermutsvoll sind die Gedichte: „Blüten der Nacht“ (1856), von Amara George, der Gattin des Dichters Alexander Kauffmann, die, im Jahre 1835 in Nürnberg geboren, eine Schülerin Daumers, gleich diesem 1858 zur katholischen Kirche überging. In den Gedichten ist der Schmerz der Dichterin über das Selbsterlebte, das ihre Seele darniederdrückte, zu unmittelbar mit der vom Fieber zitternden Hand niedergeschrieben. Wo ihr aber eine künstlerische Gestaltung gelingt, da gewinnt die Melancholie der Dichterin etwas eigentümlich Anmutendes.

Hier erwähnen wir noch die lebendig auffassende Touristin Emma von Niendorf (Frau von Suckow), welche den Norden und Süden Deutschlands und auch Paris mit litterarischen Intentionen bereist und Gegenden und Menschen in oft treffender, sinniger, aber auch hastiger Weise abspiegelt, rasch zufahrend in Stil und Urteil, aber von liebenswürdiger Wärme in ihren halb modernen, halb mystischen Ueberzeugungen, für die Biographien Lenaus, Justinus Kerners, Schuberts u. a. durch scharfe Beobachtungen eine ergiebige Quelle; Adelheid von Stolterfoth, in ihren „rheinischen Liedern und Sagen“ (1839) anmutend, wenn auch hier und dort mit der metrischen Form überworfen; die Gräfinnen Luise zu Stolberg-Stolberg („Kriegslieder“ 1841), und Elisabeth Zedlitz-Trützschler („Gedichte“ 1870), beide, namentlich die letztere, von männlichem Schwung, so daß man ihre Gedichte wegen ihres heroischen Grundtons in der Form der Lyrik als Schwertlilien bezeichnen könnte; Auguste von Roemer („Wellen und Wogen“ 1868), ungleich in der Form, doch oft von glücklichem Wurf der Empfindung und des Gedankens; die Romanschriftstellerinnen Mathilde Raven („Aus vergangener Zeit“ 1863), mehr der ernsten Muse

des Gedankens huldigend, Franziska Gräfin von Schwerin („Alphabet des Lebens“ 1856, „der Stunden Gottesgruß“ 1859) und Julie Burow „Gedichte“ (1858), eine aufgeklärte Lebensmoral für Frauen im Stil des poetischen Albums vortragend, und viele andere, welche bereits den Uebergang in die anonyme Lyrik der Frauenzeitungen und der auf eigene Kosten gedruckten und in Freiexemplaren verbreiteten „Sammlungen“ bezeichnen.

Siebenter Abschnitt.

Epische Anläufe:

Ludwig Bechstein. — Adolf Böttger. — Otto Roquette. — Karl Simrock. — Gottfried Kinkel. — Wolfgang Müller. — Oskar von Redwitz. — Christian Friedrich Scherenberg. — Theodor Fontane. Otto Gruppe. — Paul Heyse. — Hermann Lingg. — Wilhelm Jordan. — Adolf Glasbrenner.

Seitdem der Prälat Ladislav Pyrker mit seinen Versuchen, das langatmige Hexameter-Epos und seine Göttermaschinerie wieder in die deutsche Litteratur einzuführen, gescheitert ist; seitdem die fortschreitende litterarhistorische und ästhetische Bildung das Wesen der alten Volksepopöe in seinen konkreten Voraussetzungen begriffen hat, als einer bestimmten Epoche nationaler Entwickelung angehörig: seitdem ist die epische Dichtung überhaupt in Mißkredit gekommen, und man hat nicht bloß jene überlieferte, sondern jede streng epische Form aufgegeben. Man hat auf der einen Seite behauptet, das Epos der Neuzeit sei der Roman; auf der anderen hat man das Epische und Lyrische zu verflechten gesucht oder vielmehr nur mit der leichten epischen Balladen- und Romanzenfärbung lyrische Dichtungen überhaucht. Das eine ist gewiß so einseitig, wie das andere, und eine künstlerisch strebende Zeit wird die Sonderung der Formen und Gattungen, die Grundbedingung der Kunst, wieder ins Werk setzen. Schon Schiller nannte den Romanschreiber nur den Halbbruder des Dichters, und wenn wir auch große dichterische Talente haben, welche in Romanen dichten, so folgt daraus keineswegs, daß der Roman das Epos ersetzen könne; ebensowenig wie aus der leicht erlernbaren Kunstfertigkeit, Metrum und Reim zu bewältigen, die Gleichgiltigkeit der metrischen Form folgt. Der echte Dichter wird durch Metrum und Reim gehoben und

geadelt, und abgesehen davon, daß die geschlossene Form auf Maß und Gliederung überhaupt hindrängt, erhält die Dichtung durch den Vers das eigentlich Bleibende, Denkwürdige, Monumentale; sie prägt sich dem Gedächtnisse der Nation ein, und nicht umsonst bringen die Grammatiker ihre Regeln und Ausnahmen in Verse. Im Gedächtnisse der Nation zu leben: das ist der hohe Zweck, das alte Recht der Dichtung; das erst ist ihr wahres Leben. So lebten selbst Klopstocks schwerwuchtige Hexameter und Odenstrophen; so leben noch heute Schillers und Goethes Verse, feststehende Elemente der Bildung und des geistigen Schmuckes. Geistvolle, jungdeutsche Schriftsteller führten eine Zeit lang einen Vernichtungskrieg mit dem Verse; sie wollten alles in Prosa auflösen, in eine geschmeidige, rhythmisch gährende, poetisch glänzende Prosa; sie gaben dem Verse Abschwächung des geistigen Gehaltes und der originellen Kraft Schuld; sie erklärten ihn für eine künstlerische Notwehr dichtender Mittelmäßigkeiten. Gewiß mit Unrecht; denn wenn es auch Epochen der Mattheit und Verwässerung giebt, in denen der Fall der Verse ein traditionelles Gepräge erhält, so wird der Genius und schon das Talent stets Kraft und Originalität am schlagendsten in der Art und Weise ausdrücken, wie sie mit ihrer geistigen Eigentümlichkeit den Vers durchdringen. Wer nur Rückert und Schefer, Grün und Lenau, Herwegh und Freiligrath, Platen und Heine vergleicht, der empfindet gewiß gleich den durchgreifenden Unterschied der Talente schon im Versgepräge; denn wie der Gang den Menschen charakterisiert, so charakterisiert der Vers den Dichter. Doch auch in vielen anderen Beziehungen kann der Roman das Epos nicht ersetzen; eben so wenig freilich, wie das Umgekehrte stattfindet. Der Kreis ihrer Stoffe ist ein verschiedener. Was sich für den Roman eignet, eignet sich nicht für das Epos; ein großartiger, echt nationaler Stoff, der würdigste Fund eines epischen Dichters, würde sich in keiner Romanform angemessen behandeln lassen. Wenn auch der neue epische Dichter vom Romanschreiber lernen wird, nicht in die altberühmte epische Langeweile zu verfallen, so wird er doch nie in Spannung und Verwickelung ihm in jene Geheimnisse des prickelnden Reizes und des echauffierten Effektes folgen, die nur in eine Aesthetik für Leihbibliotheken gehören. Doch auch das vorwiegend lyrische, fragmentarische Epos, das von so zahlreichen Talenten gepflegt wird, genügt nicht der strengeren epischen Form. Ihm fehlen die Ruhe, die Würde, die Ganzheit, die plastische Herausmeißelung der Charaktere und Situationen, die großen Züge eines umfassenden Kulturgemäldes: notwendige Elemente jeder wahrhaft epischen Dichtung, durch welche sie sich von der Ballade und poetischen Erzählung unterscheidet. Die reine Heraus-

bildung epischer Dichtung ist deshalb ein berechtigtes Streben der Zeit, obwohl die bedeutenderen Talente bisher auf diesem Gebiete das Uebergewicht der Lyrik nicht verleugnen konnten, so Anastasius Grün im „letzten Ritter,“ Lenau in den „Albigensern“ und im „Savonarola,“ Beck im „Jankó,“ Meißner im „Zizka,“ Eichendorff im „Julian,“ Bodenstedt in der „Ada,“ u. a. Erst in neuester Zeit schlugen besonders Wilhelm Jordan, Hermann Lingg und zum Teil auch Robert Hamerling wieder einen mehr epischen Ton an. Die Dichter aber, die das alte Epos pflegten, hatten nicht die Bedeutung, ihm eine neue Form aufzuprägen, und konnten nur dazu beitragen, den Ruf der Trivialität und Langweiligkeit, in den das Epos geraten war, nach besten Kräften zu stützen. Man würde sich irren, wenn man das Vorhandensein eines solchen Makulaturepos leugnen wollte. Im Sande des deutschen Buchhandels sickert manches Wässerchen, das niemals zum Bache wird, niemals einen Spiegel und eine Strömung gewinnt. Ja, hin und wieder sind von diesen kühn zugreifenden, aber verborgenen Homers, Dantes und Tassos treffliche Stoffe gewählt worden. Wir rechnen dazu gerade nicht die neuen Messiaden und Evangelienharmonien: „den Heiland“ in zwölf Gesängen, „Christus der Ueberwinder“ in fünf Gesängen, „den Sieg des Kreuzes,“ „Paulus,“ auch nicht die langatmige Legendenepik, welche besonders durch „die heilige Elisabeth von Ungarn“ von Katharina Dietz, einer Dichtung von nicht weniger als neunundzwanzig Gesängen, vertreten wird; aber Stoffe, wie ein „Gustav Adolph,“ ein „Friedrich der Große,“ ein „Napoleon,“ ein „Blücher,“ ein „Columbus,“ selbst ein „Mazeppa“ und „Ulrich Zwingli,“ welcher letztere mit der heiligen Elisabeth von Ungarn das Märtyrerlos teilt, in neunundzwanzig Gesängen gefeiert zu werden, haben doch offenbar episches Vollgewicht und verdienten, nicht Versmacher, sondern Dichter zu begeistern.

Die lyrisch-epische Dichtung steht gegenwärtig in vollster Blüte; alle Richtungen der Zeit, von der süßesten und nichtigsten Märchenpoesie der sprechenden und spazierengehenden Blumen bis zur fanatischen Missionspredigt in Versen und den Soldatengedichten mit Schnurrbart und Schwadronshieben, haben sich in dieser Zwitterform abgelagert. Mittelalter und Neuzeit, alle Provinzen und Gegenden, nicht bloß Schwaben und Oesterreich, sondern auch der Rhein und die Mark finden sich vertreten in bezug auf ihre epischen Schätze, und die Dichter lassen sich ohne Mühe nach den Gegenden gruppieren.*)

*) Eine sehr gediegene Sammlung der reichen Schätze epischer und episch-lyrischer Dichtung, welche unsere Nationallitteratur überhaupt, besonders aber in neuester Zeit

Eine selbständige Stellung behauptete der Thüringer Ludwig Bechstein (1801—1860), der sich, wie Adolf Bube, um den Sagenschatz des Thüringer Landes große Verdienste erworben hat und als Novellist und Erzähler teils auf dem Boden der Geschichte und der Sage, teils aus dem modernen Leben heraus, doch mit durchgängiger Anlehnung an das Volkstümliche und Realistische, der Unterhaltungslektüre viel Willkommenes geboten hat. Die wissenschaftliche Forschung in altem Leben und alter Dichtung, in alten Märchen und Sagen, die er durch Begründung antiquarischer Vereine und Zeitschriften bewährte, giebt auch seiner poetischen Produktivität einen Mittelpunkt, obwohl es ihr im ganzen an einer ausgeprägten Physiognomie fehlt. Das Einfache, Faßliche, die behagliche Mitte im Denken und Empfinden ist sein Element. Ebenso einfach ist die Form, ohne alles Gewagte und Kühne im Ausdrucke, leicht fließend und leicht verständlich; aber auch ohne Erhebung und Schwung. Seine Phantasie, bereichert durch die Zuflüsse der alten Sagenwelt, ist nicht ohne Erfindung und gebietet über eine Menge von Anschauungen; aber seine Art und Weise, sie aneinander zu reihen, ist locker, äußerlich, arabeskenhaft. Ein Bildchen wird neben das andere gehängt; man wandert wie durch eine Galerie, und fällt auch von außen klares und gutes Licht auf die Bilder, so fehlt doch ihnen selbst die höhere geistige Magie der Beleuchtung. Von Bechsteins Werken gehören hierher: „Die Haimonskinder" (1830), „Der Totentanz" (1831), „Gedichte" (1836) und „Faustus" (1833). Keine philosophische Nötigung, kein Denkertrieb, von Problemen angereizt, hat den Dichter zu diesen Stoffen des Gedankens hingeführt, sondern die alte Volkssage ihn einfach auf dies Gebiet geleitet. „Der Totentanz" ist eine poetische Illustration der Bilder Holbeins, eine sinnige Deutung, welche die einzelnen Situationen klar und schlagend erfaßt, eine Feier des düster waltenden Verhängnisses, welches in der Regel als eine rächende Macht erscheint und dabei schonungslos gerade die Gewaltigen der Kirche und des Staates erfaßt. Diese Bedeutung des Todes, als einer rasch treffenden Waffe der schlagfertigen Nemesis, herrscht schon im Holbeinschen „Totentanz" über das Elegische vor, das bei dem Abstreifen schuld- und harmloser Blüten ergreifend wirkt. Die dichterische Sprache bewegt sich in althergebrachten Geleisen, ohne einen unnötigen Staub von Bildern aufzuwühlen oder den

---

aufzuweisen hat, mit fleißigen kritischen und bibliographischen Exkursen ist das Werk von Ignaz Hub „Deutschlands Balladen- und Romanzendichter," dessen umfassender Schlußband: „Deutschlands Balladen-Dichter und Lyriker der Gegenwart" (1874) diese in gediegener Beurteilung, mit warmer Anerkennung des Gelungenen und mit zahlreichen Proben ihrer Dichtungen vorführt.

einfachen Gedankengang und eine oft triviale Moral durch tiefe, kühne Wendungen zu unterbrechen. Am schwunghaftesten erscheint uns der Triumphgesang der „Todesengel“:

„Rauschet, feiernde Gesänge,
Dröhnet, Donnerharfenklänge,
Aufwärts aus der Grabesenge.

Was auf Erden auch bestehe,
Sinkt und bricht in bangem Wehe,
Rufen wir ihm zu: Vergehe!

Wie der Erste uns verfallen,
Fiel mit ihm das Los von allen,
Die das Leben noch durchwallen.

Keinen werden wir verschonen
Nicht in Hütten, nicht auf Thronen,
Waffen schirmen nicht und Kronen.

Schwacher Menschheit stolze Träume,
Ihrer Hoffnung Blütenbäume,
Modert unser Hauch im Keime!

Jeder Hader wird geschlichtet,
Jede Sünde wird gerichtet.
Jedes Leben wird vernichtet.

Ob auch mancher kräftig strebe,
Ob er hundert Jahre lebe,
Endlich saftlos sinkt die Rebe!

Sei's die Blüte, sei's die Traube,
Nie gesättigt von dem Raube,
Sammeln wir den Staub zum Staube!

Bis das Leben all' erkaltet,
Bis der Erdball selbst veraltet,
Und die Urnacht wieder waltet.“

Im „Faustus,“ einer jener neuen poetischen Nachdichtungen der alten Sage, welche das Ungenügende der Goetheschen Behandlung dieses Stoffes hervorgerufen hat, würden wir zwar vergebens nach einer auf majestätischen Gedankenschwingen hochstrebenden Poesie suchen, oder nach jener Fülle beißender Sarkasmen und dämonischer Ironie, welche uns einmal mit der Gestalt des Mephistopheles notwendig verknüpft erscheinen. Doch wenn wir uns auch nicht in jener hohen Region des Genius befinden, so ist hier dafür keine Spur von jener vornehmen Geheimthuerei, allegorischen Rätselspinnerei, kunsthistorischen Symbolik, von jener unge-

nießbaren Mythenvermischung, durch welche Goethe im zweiten Teile die „Faustsage“ verfälscht hat. Der nüchterne Verstand unseres Poeten geht einen geraden Weg. Faust tritt hier mehr als der volkstümliche Magier auf; eine Fülle von Zügen und Situationen aus der Volkssage, wie z. B. „der Zaubermord,“ zeigt uns in pikanter Weise den Realismus der Magie und giebt anschauliche, drastische Bilder. Helena erscheint hier gar nicht als Repräsentantin der Antike; aber menschlicher, einfacher, eine Fürstentochter voll Liebe, kein Zaubertrugbild, das Faustus verstößt. Daß die Hölle ganz ehrlich ihre Rechte geltend macht und zuletzt ohne das barocke Gelüst, durch das bei Goethe der Teufel verspielt, ohne ein seraphisches Konzert von Gnadenarien die Poesie den Gefallenen in ihr Heimatland entführt: das ist eine vernünftige und ansprechende Schlußwendung einer Dichtung, die ohne alle mystische Verhüllungen und gelehrte Prätensionen den Kern der alten Sage einfach herausschält. In der nachgelassenen epischen Dichtung: „Thüringens Königshaus, sein Fluch und Fall“ (1865) führt uns Bechstein die Kämpfe der deutschen Urzeit gegen äußere und innere Feinde vor, Kämpfe, in welche der große Gedankenkampf zwischen Christentum und Heidentum mit hereinspielt, ohne die Plastik des Epos zu erreichen, doch in einem umfassenden Gemälde von lebendigem Kolorit in meistens kernhafter Form. Die überreiche Handlung sprengt freilich den Rahmen der einheitlichen Epopöe und löst sich in eine Folge von Erzählungen auf.

Ebenso isoliert, wie Bechstein, steht in unserer Litteratur ein anderer Dichter, Adolf Böttger aus Leipzig (1815—1870), der talentvolle Uebersetzer Byrons, Popes, Miltons und Ossians, von denen besonders Byron auf die Richtung seines Talentes großen Einfluß ausübte. In der That würde Böttger in England und Frankreich bei weitem größere Anerkennung für seine poetischen Werke gefunden haben, als in Deutschland, das überhaupt mit solcher Anerkennung geizt und von seinen Poeten Schwerwiegendes in bezug auf Gedankenfracht, Originelles und eine scharf ausgeprägte geistige Richtung verlangt: Anforderungen, denen das außerordentlich formgewandte, gefällige Talent Böttgers trotz lebendiger Phantasie und dichterischer Unmittelbarkeit des Empfängnisses und der Produktion nicht zu entsprechen vermag. Böttgers isolierte Stellung verhinderte ihn überhaupt, im Anschlusse an andere, Hand in Hand mit Vertretern einer Richtung, gleichsam mit jenem beliebten Rattenkönige des Renommées ins Pantheon zu gelangen, denn was der Deutsche nicht gruppieren kann, das ist für ihn verloren.

Böttgers Werke sind: „Gedichte“ (1846), „Johannislieder“

(1847), „Auf der Wartburg" (1847), „ein Frühlingsmärchen" (1849), „Till Eulenspiegel" (1850), „die Pilgerfahrt der Blumengeister" (1851), „Düstere Sterne" (1852), „Habana" (1853), „der Fall von Babylon" (1855), „Cameen" (1856), „Buch der Sachsen" (1858), „die Tochter des Kain" (1865), „Heilige Tage" (1865), „Neue Lieder und Dichtungen" (1868), „das Galgenmännchen" (1870).*)

Es läßt sich nicht leicht eine ansprechendere Lektüre denken, als die der meisten Böttgerschen Dichtungen. Es ist ein Lesen ohne Hindernisse; Bilder, Empfindungen, Gedanken sind glatt und glänzend poliert; nirgends eine Unebenheit, ein Auswuchs, eine Geschmacklosigkeit. Das allzu Süßliche ist ebenso vermieden wie das Ueberkräftige, wie jede Unnatur in den Situationen, Begebenheiten, Gefühlen, wie alles Nebelhafte in den Gedanken Dennoch hält man den Lorbeerkranz zaudernd in der Hand! Es ist, als ob die Lieblinge der Kamönen ungezogen sein müßten, und in der That waren nicht bloß Aristophanes und Heine, sondern auch Schiller und Goethe ungezogen. Gährender Most, überschäumende Kraft aus geistigen Tiefen heraus mag später Maß und Schranke finden; aber man fühlt die ursprüngliche Eigenheit der Weltanschauung und die Energie des Denkens auch noch in der geläuterten Form. Geistige Bedeutung allein schafft große Dichter und unterscheidet die Schillers und Goethes von den Matthissons und Höltys. Bei Böttger sieht man, wie er die Stoffe ohne innere Nötigung, oft auf äußerliche Veranlassung ergreift; er wird jeden Stoff geschickt anfassen und mit glänzenden Funken des Talentes flüchtig beleuchten; doch es fehlt ihm die nachhaltige Glut der Begeisterung. Er entwickelt oft einen charmanten, anmutigen Humor; aber er ist nur neckisch spielend, nur darüber hingehaucht, nur Goldschaum auf Aepfeln und Nüssen und nicht die Goldmine eines Shakespeare und Jean Paul. Böttgers Erotik ist anmutig; aber es fehlt ihr das unsagbare Etwas, das Geibels Liebesgedichte auszeichnet: die innerste Wärme der Empfindung, die Wurzeln, die in die Tiefe gehen. Ueberhaupt ist Böttgers Talent vorwiegend beschreibend; die poetische Schilderung und Erzählung ist sein Genre, bald mit Hinneigung zum Heroischen und Abenteuerlichen, bald mit Vorliebe für das märchenhaft phantastische. Von den ersten, an Byrons Art und Weise anklingenden Dichtungen möchten wir der „Habana" den Vorzug geben. Die Schilderung des erotischen Lebens ist blühend und reich; die Situationen sind zwar mehr novellistisch erfaßt, als plastisch gestaltet, aber doch klar ge-

*) Adolf Böttgers „Gesammelte Werke" (6 Bde., 1864—66).

zeichnet und spannend, und besonders gegen den Schluß hin erhebt sich die Sprache zu einem mächtigen Schwunge, welcher großen kulturhistorischen Perspektiven gerecht wird. Auch in den „düsteren Sternen", im „Pausanias" finden sich einzelne Schilderungen von Glanz und Schwung, aber auch jene erkaltende Glätte, welche nichts ausprägt und nichts einprägt. Ebenso vermissen wir in dem „Fall von Babylon" die größere Tiefe der geistigen Gegensätze, welche durch den Stoff gegeben sind, und die durchgreifende und einleuchtende Motivierung der Situationen.

Zu den bedeutenderen Dichtungen Adolf Böttgers gehört „Die Tochter des Kain" (1862), wenngleich sich der Dichter hier sehr abhängig zeigt von Byrons „Heaven and Earth" und Lamartines „Chûte d'un ange". Das Gedicht ist die Theodicee einer Unschuld, welche den Verlockungen eines proteusartig sich verwandelnden gefallenen Engels Jetzer Herra widersteht und zuletzt durch ihre Liebe zum Sohne Abels die erste Blutschuld sühnt. Es fehlt der Dichtung nicht an jener Metaphysik, welche Byrons altbiblische Mysterien kennzeichnet. Das Bild der Mutter Lilith als der Urmutter der Wollust ist nicht ohne schwunghaft große Phantasie gezeichnet.

Im Drama versuchte sich Adolf Böttger mit einem Stück „Agnes Bernauer" (1845), welchem indes die dramatische Energie fehlte, und kurz vor seinem Tode mit einer phantastischen Märchendichtung „Das Galgenmännchen" (1870), einer Faustiade en miniature, welche jedenfalls zu den sinnreichsten Erzeugnissen des Dichters gehört und an drolliger sowie origineller Erfindung reicher ist als seine meisten frühern Dichtungen. Der Held des Gedichts, in verzweifelter Stimmung wie Byrons „Manfred" mit Selbstmordgedanken umgehend, findet einen Retter in einem Kavalier, der ihm das gold- und glückbringende Galgenmännchen verkauft. Das Geld muß sich Theobald erst borgen. Eine unheimliche Bedingung ist dabei; er kann den bösen Geist nur gegen die Hälfte des Einkaufsgeldes wieder los werden. Das Galgenmännchen zaubert ihm nun Schätze in Fülle und eine modische, üppige Geliebte herbei; doch der Rest des Glücks ist Ueberdruß, elegisches Gedenken an die erste Liebe zur holden Martha, eine Liebe, die der Fluch der sterbenden Mutter geschieden hat. Theobald schenkt das Galgenmännchen fort; doch er kauft es wieder, ohne es zu wissen, indem er einem Tabuletkrämer für einen Heller seinen ganzen Kram abkauft, unter dem es sich befindet. Um es los zu werden, muß er die Hälfte des Einkaufspreises, also einen halben Heller zahlen. Woher einen halben Heller nehmen? Das Amulet seiner frommen Martha

aber ist eine solche allerkleinste Münze, ein halber Heller, und rettet ihn von der Macht der Bösen. Ein origineller, tiefpoetischer Gedanke!

Eine andere Gattung Böttgerscher Gedichte lehnt sich an die Poesie der Königin Mab und des Sommernachtstraumes und an Grandvilles gezeichnete Blumen-Maskeraden an; es ist die Beseelung der Natur, aber nicht durch die im großen waltende Weltseele, sondern durch phantastische Geisterchen; es ist der Diminutiv-Pantheismus, die Nipptisch-Mythologie, welche zuletzt in eine Art poetischer Potichomanie ausartet, die auch auf die hohlsten Töpfe ihre Blumen klebt. „Das Frühlingsmärchen“ Böttgers verdient von diesen Dichtungen, die zum Teile als bestellte Illustrationen zu buchhändlerischen Prachtwerken florieren, wohl den Vorzug, indem es eine politische Tendenz humoristisch in das schalkhafte Treiben der Naturgeisterchen hineinverwebt. Die Rebellion der Geisterschar wird uns in anmutig fließenden und hüpfenden Versen, die ein reichhaltiges humoristisches Taufregister der Gnomen und Elfen enthalten, geschildert. So lieblich die Naturmalereien sind, so reizend die duftige Liebe von Hiazint und Liliade gemalt ist, so liegt der Schwerpunkt dieser Dichtung doch ausnahmsweise auf ihrem Grundgedanken, der mit einer bei Böttger seltnen Kraft und Klarheit hervortritt. Es ist ein Tendenzmärchen, welches ein Regiment der Harmonie und Liebe feiert, dessen Vertreter der Elfenkönig Oberon ist. Er überläßt die empörten Geisterscharen selbst ihrer anarchischen Zügellosigkeit, in welcher sie ein Reich von Glück und Freiheit aufgeben. Er schildert ihnen das Los der Sterblichen:

„Wenn Fürst und Volk sich wechselweise
Bekämpft in angestammtem Haß,
Freiheit und Joch in stetem Kreise
Abwechseln sonder Unterlaß:
So ist dies nur der Staubgebornen
Uraltes, schwer verhängtes Los,
Und die Verdammten, wie Erkornen
Macht nur der Tod erst fessellos.
Jahrhundert rollt sich zu Jahrhundert
In ewig gleicher Ebb und Flut:
Verflucht wird, was man erst bewundert,
Gesegnet, was vermodert ruht.“

Nachdem die Nixen und Gnomen einen argen Wasser- und Feuerspektakel entfaltet haben, in welchem das duftige Liebespaar untergeht, kehren sie unter Oberons Zepter zurück; der Regenbogen des Friedens wölbt sich wieder:

„Im Echo verhallen die Donner sacht,
Wenn von Gipfel zu Gipfel sie gleiten,
Als murmelte leis im Traum die Natur
Von trüben, vergangenen Zeiten!"

An „das Frühlingsmärchen" und „die Pilgerfahrt der Blumen" von Böttger lehnt sich eine umfangreiche Toilettenpoesie an, die Gutzkow mit dem bezeichnenden Namen „Lovely-Poesie" getauft. „Das Frühlingsmärchen" verdient durch die Vollendung der Form und den geistigen Faden, der hindurchgeht, wohl den Preis von allen; denn die Kunst, in jede Blume ein Menschengesicht hineinzuschauen, den Dialekt der Vögel zu studieren, die verschiedenen Elfen, Gnomen und Nixen in Schlachtordnung zu stellen und menschliche Erlebnisse in diese Welt duftiger Gebilde hinüberzupflanzen, eine leicht zu handhabende Kunst, drohte allgemein verbreitet und jedem ernsten poetischen Streben gefährlich zu werden. Besonders in einer so wenig blumenreichen Gegend, wie die Mark, in welche bereits die Romantiker ihre schwebenden Phantasiegärten hingezaubert hatten, ergriff die Poeten ein wahrer Taumel dieses Naturkultus, dieses niedlichen Blumengötzendienstes, dieser keuschen Metamorphosenpoesie, welche die sinnlichen Greuel Ovids vermied und die ars amandi ins Aeterische übersetzte. Freilich blieb beim Publikum das Gefühl nicht aus, das Freiligrath so meisterhaft in „der Blumen Rache" geschildert hat; es wurde betäubt vom narkotischen Dufte dieser Flora, deren organische Vasen als leichtbeschwingte Seelchen in diesen Versen umherflattern. So wenig sich ein märkischer Kiefernwald zu erzählen hat, es müßten denn alte Geschichten von den Quitzows und Lützows sein, so dichtete doch Gustav Edler Gans zu Putlitz aus Retzien in der Priegnitz (geb. 1821) hier sein vielgelesenes, an sinniger Naturpoesie reiches Büchelchen: „Was sich der Wald erzählt" (1850), und das Publikum der Salons lauschte mit freundlichster Aufmerksamkeit auf diese zwitschernden Naturgeheimnisse. Dennoch erinnerte diese Poesie an die Vögel im Bauer: sie pickte aus der Hand, aber es fehlte ihr der Flügelschlag und Liederschmelz der ambrosischen Freiheit. Fouqués reizende „Undine", der allerdings die Seele fehlte, während diese Duodezblumisten fast zuviel Seele konsumierten, fand zahlreiche Nachtreterinnen. Der Litterarhistoriker kann über diese Blumen-, Elfen- und Nixenlyrik, über diese homöopathische Naturpoesie nur flüchtig hinweggehen; denn diese Gedichte sehen sich alle so ähnlich, wie die Gesichter auf den Modekupfern. Was würd es helfen, „die Pilgerfahrt der Rose" von Moritz Horn, Prinzessin Ilse", „Immensee" von Theodor Storm, anmutige Lyrik in Streckversen, die „Liande"

von Julius Schanz, die Mondstrahlenjungfrau „Luana“ von Gustav zu Putlitz und zahlreiche Arabeskendichtungen näher zu prüfen, den sauberen Goldschnitt der Form, die Klarheit und den Fluß der Verse, die Lieblichkeit der Naturbilderchen zu loben? Aus „der bezauberten Rose“ von Ernst Schulze und der Fouquéschen „Undine“ lassen sich mit einiger Phantasie und Versgewandtheit die allerniedlichsten Kombinationen zurechtmachen, ein elfenbeinernes Elfen- und Nixenschachspielchen, dessen Figuren nur auf blumengewirkten Feldern hüpfen und laufen. Diese Lovely-Poesie war eine Mode, wie die Potichomanie; sie gehörte zu den epidemischen Kinderkrankheiten und mußte bei reinerer Luft verschwinden. Eine solche Manie isoliert, was als Episode berechtigt ist, und macht daraus ein Drama. Einige dieser Dichter haben indes Ansprechendes und Liebliches geschaffen. Moritz Horn (geb. 1814 zu Chemnitz) hat in der erwähnten von Schumann komponierten „Pilgerfahrt der Rose“ (1851), in der „Lilie vom See“ (1852) und den „Neuen Dichtungen“ (1858) recht duftige Waldbilder gegeben und Theodor Storm (geb. 1817 zu Husum) ist ein Muster feiner, oft träumischer Aquarellmalerei in den „Gedichten“ (1852) und „Gesammelten Schriften“ (1869).

Ein Geistesverwandter Adolph Böttgers ist Otto Roquette (geb. 1824 zu Krotoschin), nur daß dieser weit mehr für das sangbare Lied und seinen Goetheschen Schmelz organisiert ist, während bei jenem die Gabe poetischer Erzählung und glänzender Schilderung vorwiegt. Auch sucht Roquette mehr eine kräftige patriotische Tendenz in den Vordergrund zu stellen. Otto Roquette hat seinen Namen durch „Waldmeisters Brautfahrt, ein Rhein-, Wein- und Wandermärchen“ (1851) zuerst in weiteren Kreisen bekannt gemacht. Ein lustiger Burschenton, lebendiger Jugendmut und naive Weltanschauung zeichnen dies Märchen vorteilhaft aus. Es gehört zwar auch zur Nipptischpoesie der Natur, und ihre possierlichen Geisterchen sind die humoristischen Hauptakteurs; aber die Frische der Darstellung und Empfindung, der kecke, burschikose und doch nie plumpe Ton, die heitere Empfindung lassen es aus dem Kreise der süßlichen Lovely-Litteratur heraustreten. Sein Thema ist die Feier eines heiteren Lebensgenusses, wie sie die lachende Natur der Rheinlandschaft, ihre Anmut und Schönheit und der süße Rausch ihrer Weine in den Gemütern hervorrufen. Dem jugendlichen Dichter wird seine studentische Wanderung um so leichter, als er kein schweres Gedankenbündel mit sich herumträgt. In lustigen Bildern, kecken Sprüngen, in einer nicht immer klar geordneten Folge der Erzählung giebt das Märchen der phantastischen

Freiheit, die sein gutes Recht ist, uneingeschränkten Spielraum. Hervorzuheben sind einzelne humoristische Arabesken, besonders aber die eingestreuten Lieder, welche eine frische unmittelbare Empfindung atmen und in der lieblichsten Form hingehaucht sind. Später hatte Otto Roquette zwei größere epische Dichtungen: „der Tag von Sankt-Jakob" (1852) und „Herr Heinrich" (1852) herausgegeben, in denen er einen ernsteren Anlauf nimmt und sein Talent, das zuerst nur mit dem vergänglichen Reize der Jugendfrische auftrat, an größeren Stoffen versucht. Doch in beiden Dichtungen gelang es ihm nicht, das unverwischte Gepräge großartiger heroischer und nationaler Poesie und ihren erhebenden Ernst festzuhalten. In das Schlachtgemälde des Schweizer Heldenkampfes spielt eine trivial-novellistische Liebesgeschichte ohne den Schwung und Adel, durch welchen Schiller im „Tell" die Episode von Rudenz und Bertha zu geistiger Ebenbürtigkeit mit den großen Zügen des nationalen Freiheitskampfes erhob, mit hinein; und in „Herr Heinrich" ist das phantastisch Sagenhafte mit dem trocken Historischen keineswegs zu künstlerischer Harmonie und Einheit vermählt. Die schwunghaften Schilderungen im „Tage von Sankt-Jakob", die reizenden lyrischen Blüten von Goetheschem Schmelze in „Herr Heinrich", sowie einzelne köstliche, phantasievolle Naturgemälde und schalkhaft neckische Genrebilder stehen isoliert in diesen Dichtungen und was sie miteinander verknüpft, das ist ein chronikenhaft dürrer Erzählungsfaden, das sind hölzerne und nüchterne Verbindungsglieder gereimter Historie ohne allen poetischen Adel. Es fehlt bei Otto Roquette das würdevolle Gleichmaß epischer Dichtung, welches auch das minder Bedeutende, das notwendige Verknüpfende und Erläuternde nicht fallen läßt, sondern auf gleicher dichterischer Höhe zu halten weiß. Er ist nur warm, wo die Stimmung und Empfindung ihn hinreißt, und deshalb mehr Lyriker, als Epiker. Seine „Gedichte" (1853) enthalten Lieder, die unmittelbar an Goethe erinnern, durch jenen unnachahmlichen graziösen Hauch des Gefühles, welcher die Strophen wie sanftgekräuselte Wellen in anmutigster Weise bewegt. In „Hans Heidekuckuck" (1855) findet sich jene liebenswürdige Naivetät wieder, welche „Waldmeisters Brautfahrt" auszeichnet; ebenso jenes Talent für historische Genremalerei, das wir in den Goslarschen Bilderszenen des „Herrn Heinrich" zu entdecken glaubten, doch ist auch hier geschichtliches Tableau und Genrebild in künstlerisch unklarer Weise gemischt. Auch auf dem Gebiete des Romans, der Novelle und des Dramas hat sich Otto Roquette versucht; sein „Heinrich Falk" (3 Bde., 1858, 2. Aufl. 1879) ist ein psychologischer Künstlerroman von großer Glätte und Grazie der Behandlung, welche der Dichter selbst bei den gewagten,

grellbeleuchteten Katastrophen nicht aufgiebt. Die Ausführung ist reich an psychologischen Feinheiten, und besonders erweckt der Charakter der „Sara" Interesse. Die Genrebilder aus Atelier und Werkstatt und aus der Welt des scharfgegeißelten Pietismus muten indes mehr an, als die Enthüllungen aus dem Reich der Herzensgeheimnisse, über welchem doch für Menschen gewöhnlichen Schlages eine allzu zweifelhafte, künstlerisch gedämpfte Beleuchtung schwebt, denn in das Empfinden fein und nervös organisierter Künstlernaturen kann sich der Sinn des Volkes nur schwer versetzen. Als feinsinniger und eleganter Novellist hat sich Otto Roquette in mehreren Sammlungen bewährt: „Erzählungen" (1859), „Neue Erzählungen" (1862), „Luginsland", Novellen (1867), „Welt und Haus", Novellen (2 Bde. 1870). In den „dramatischen Dichtungen" (1867) fehlt weder die Korrektheit der Motivierung und des Ausdruckes noch Grazie und Adel der Darstellung, wohl aber der Sinn für das dramatisch Wirksame; es fehlen scharfgezeichnete Charaktere, sowie der hinreißende Ausdruck der Leidenschaft. Weder „die Protestanten in Salzburg", noch „Sebastian" erheben sich zu großartiger dramatischer Bewegtheit.

Otto Roquette hatte in „Waldmeisters Brautfahrt" die Rheinlandschaft zum Mittelpunkte seiner idyllischen, humoristischen, lyrischen Arabesken gemacht. Der majestätische, heiterflutende Strom mit seinen Rebenhügeln hatte seit alter Zeit die Liedergabe in seinen Anwohnern befruchtet. Nicht bloß die Poesie der heiteren Zecher, welche mit Begeisterung sang:

„Am Rhein, am Rhein, da wachsen unsre Reben,"

auch der ernste Sinn geschichtlicher Betrachtung, angeregt durch die zahlreichen Burgtrümmer auf seinen felsigen Ufern und die ehrwürdigen Städte, deren Mauern er bespült, fand reiches Genüge in der alten Sagenwelt, die sich an ihn knüpft; und wenn es die Kinder der Neuzeit, das Haupt geschmückt mit den Reben des Dionysos, des befreienden Gottes, in heiterer Weltlust vergessen wollten, daß sich auch alte ernste, prächtige Dome in seinen Fluten spiegeln, so gemahnte sie daran ein Dichter der Rheinpfalz, der das katholische Mittelalter, nicht in heiliger, stiller Feier, sondern mit fanatischer Missionswut heraufbeschwor. Von jenen volkstümlichen Sagendichtern des Rheinlandes erwähnen wir nur Karl Simrock, Gottfried Kinkel und Wolfgang Müller von Königswinter; aber der Heros des Ultramontanismus der Toilettentische, Oskar von Redwitz, muß wegen seiner großen Erfolge, die er als ein Herwegh des Katholizismus feierte, von der Litteraturgeschichte berücksichtigt werden.

Karl Simrock aus Bonn (geb. 1802, seit 1850 Professor der

deutschen Litteratur an der Universität Bonn, † 1876) der ausgezeichnete Uebersetzer des Nibelungenliedes, des Parzival und Titurel, der Gudrun und des Amelungenliedes, ein mit dem Geiste altdeutscher Poesie vertrauter Dichter von gründlicher germanistischer Gelehrsamkeit, debütierte seltsamer Weise als selbständiger Poet mit einer Verherrlichung der französischen Julirevolution, welche seine Entlassung aus dem Staatsdienste zur Folge hatte. Das Gebiet der politischen Lyrik, das er mit jenen Gedichten: „Drei Tage und drei Farben" (1830) betreten, blieb später von ihm in den „Gedichten" (1844), die manche kräftige, oft aber auch gesucht altertümelnde Ballade enthalten, unangebaut. Indes hat sich sein Talent am glänzendsten in der Reproduktion altdeutscher Dichtungen bewährt, und wenn auch sein Hauptwerk: „Wieland der Schmidt" (1835) mehr eine selbständige Dichtung ist, durchdrungen vom kräftigen, nicht tändelnden Geiste des Mittelalters, so ist sie doch nur eine freie Ausführung der alten epischen Sage des Amelungenliedes. Doch das Harte und Naturwüchsige der alten Sage, so plastisch die Ausführung Simrocks und so glücklich und gesund der oft durchbrechende Humor, so meisterhaft die Beherrschung der altdeutschen Nibelungenstrophe ist, deren Berechtigung für das größere deutsche Epos schwerlich bezweifelt werden dürfte, stieß das moderne Publikum zurück, das sich für die alten Recken nur begeistert, wenn sie als süßliche Chevaliers der Nipptischromantik erscheinen oder in gewaltsamer Weise aus irgend welchen Heilsrücksichten heraufbeschworen werden, um die Tendenzen der „Umkehr" zu predigen und zu verkörpern. Humoristisch heiter ist „Bertha die Spinnerin" (1853). Simrocks Sammlung der „Rheinsagen aus dem Munde des Volkes" (1850), seine Herausgabe der „deutschen Volksbücher" (1839—54) zeugen von einem bewußten, einheitsvollen Wirken, das feste Ziele verfolgt, nach edler Volkstümlichkeit strebt und die Wissenschaft und das nationale Leben in förderlicher Weise zu vermitteln sucht. Die „Legenden" (1855) dagegen enthalten des echt Volkstümlichen nicht viel, desto mehr des bedeutungslos Aeußerlichen, wenn man diese Ueberlieferungen vom dichterischen oder sittlichen Standpunkte aus betrachtet. Oft stört die burleske Motivierung tragischer Handlung, oft der cynische Ton der Naivetät, oft, wie in „Skt. Sylvester," die allzugroße Breite der Ausführung bei geringem geistigen Gehalt.

Eine einzelne niederrheinische Sage, die bereits mehrfach die Dichter angeregt hatte und von Arnim in buntwunderlicher Weise behandelt worden war, wurde durch einen anderen rheinländischen Poeten zu einer größeren epischen Dichtung ausgesponnen: wir meinen „Otto der Schütz" von

Gottfried Kinkel aus Oberkassel bei Bonn (geb. 1815). Kinkel, der Sohn eines evangelischen Pfarrers, später ein Schüler Hengstenbergs, theologischer Kandidat, Lizentiat in Bonn, Hilfsprediger in Köln, war von Anfang an durch eine weiche, träumerische, hingebende Phantasie charakterisiert, welche sein Herz den verschiedenartigsten Einflüssen offen hielt. Schon die vielen sentimentalen Jugendliebschaften, die uns Adolf Strodtmann in der Biographie Kinkels (2 Bde. 1850) mit störender Ausführlichkeit geschildert, zeugen von der Empfänglichkeit seines Gemütes, obwohl sich in ihnen nur die ganz triviale Liebesbedürftigkeit eines jungen, blonden Kandidaten ausprägt. Es ist bekannt, wie Kinkel durch seine Liebe zu Johanna Mockel, der geschiedenen Frau des Buchhändlers Mockel in Köln, vom orthodoxen Glauben abgelenkt, den er stets nur mit Phantasie und Gefühl aufgefaßt hatte, und zu einer pantheistischen Weltanschauung bekehrt wurde. Im Jahre 1842 hatte er seine gesammelten „**Predigten**“ herausgegeben; im Jahre 1843 heiratete er die Präsidentin des dichterischen Bonner „Maikäferbundes“, die Liederkomponistin und Märchendichterin Johanna, welche durch die Bekehrung eines theologischen Privatdozenten hinlänglich ihre geistige Ueberlegenheit an den Tag gelegt. Kinkel trat nun aus der theologischen Fakultät aus, da er seiner freieren Richtung wegen mancherlei Mißhelligkeiten mit den geistlichen Behörden ausgesetzt war; er ging zur philosophischen Fakultät über, hielt Vorlesungen über Kunstgeschichte und Litteratur und verfaßte sein verdienstliches Werk: „**Geschichte der bildenden Künste bei den christlichen Völkern**“ (1855), welches allgemeine Anerkennung fand und seine Ernennung zum Professor der Kunst- und Litteraturgeschichte zur Folge hatte. Das Jahr 1848 ergriff mit seinen politischen Aufregungen Kinkels Gemüt aufs lebhafteste. Er organisierte die Demokratie im Bonner Kreise, übernahm die Redaktion der Bonner Zeitung, stiftete einen Handwerkerbildungsverein und wurde 1849 zum Abgeordneten der zweiten Kammer gewählt. Bekannt ist sein entschiedenes Auftreten als Deputierter der äußersten Linken, seine revolutionäre Exaltation nach Auflösung der Kammern, seine Teilnahme an dem verunglückten bewaffneten Zuge der Bonner Demokraten nach Siegburg, an dem pfälzischen Aufstande, wo er als Adjutant Fenners von Fenneberg fungierte, an der badischen Revolution, wo er unter Willichs Fahnen in der Freischärlerkompanie Besançon diente, seine Verwundung und Gefangennehmung an der Murg, seine Verurteilung durch das preußische Kriegsgericht, seine Haft in Naugardt und Spandau, seine abenteuerlich kühne Befreiung durch Karl Schurz, sein Aufenthalt in London, seine Reise nach Amerika. Eine Biographie, welche den Dichter

selbst zum Helden eines epischen Gedichtes qualifiziert, erregt natürlich die Erwartung, daß in den Kinkelschen Poesien ein revolutionärer Schlachtlärm erbraust, gegen den selbst die Herweghschen Lerchenlieder der Freiheit verstummen müssen. In dieser Erwartung wird man indes in befremdender Weise getäuscht. Kinkel ist ein Revolutionär, aber kein revolutionärer Dichter. Als der Sturm kam, riß er ihn mit fort; aber so tapfer er für die einmal als wahr erkannten Prinzipien kämpfte, so wenig war diese Erkenntnis bei ihm eine innere Nötigung seiner Natur, so sehr wurde er stets durch äußerlichen Anstoß bestimmt. So finden sich in seinen Gedichten nur wenig Spuren jener stürmischen Freiheitsbegeisterung, welche er in seinem Leben bewährte. Auch darf man sich darüber nicht täuschen, daß Kinkels Dichterruf erst durch das spannende Interesse, daß seine Lebensschicksale einflößten, ein nationaler wurde, und daß seine dichterischen Produktionen, trotz aller Klarheit, und Anmut der Form, doch zu sehr eines originellen Gepräges entbehrten, um in weiteren Kreisen Aufsehen zu machen. Seine in hastig begeistertem Treiben verlodernde geistige Kraft offenbarte überhaupt nur eine geringe dichterische Produktivität; seine Muse war lange Zeit hindurch gänzlich verstummt, obwohl solche außerordentliche Erlebnisse einem bedeutenden Dichter die höchsten Impulse gegeben hätten. Kinkel offenbart in seinen „Gedichten“ (1843) eine weiche, liebenswürdige, aber mehr passive Natur; er führt uns die Entwickelung seines Geistes, den Kampf, das unbefriedigte Ringen seiner skeptischen Uebergangsepoche, das Schwanken, Sehnen und Leiden seines Herzens in klaren, schönen Bildern vor. Seine Muse besitzt Adel, Grazie der Form und ein inneres seelenvolles Leben; aber es fehlt ihr der höhere Gedankenschwung, der Nerv eines starken, bedeutenden Geistes. Die Empfindung wird von ihm klar und voll, warm und erwärmend, ohne Tändelei und Künstelei ausgesprochen. Eine köstliche Probe dieser Dichtweise ist sein „Gruß an mein Weib.“ Dennoch neigte sich Kinkels Talent mehr zu epischer Schilderung. Viele Gedichte zeigen ein liebenswürdiges pittoreskes Talent, das ohne prunkenden Farbenaufwand lebendige Bilder hervorzaubert, mag es nun eine arkadische Sonntagsidylle, oder eine italienische Landschaft, oder selbst Rom mit seinem Kapitole und der Peterskirche besingen.

In den „Bildern aus Welt und Vorzeit“ offenbart sich Kinkels episches Talent schon in bestimmteren Zügen, ob er nun Gestalten deutscher Sage, eine „Brynhildis,“ einen „Dietrich von Berne,“ oder römische Heldenbilder, einen „Scipio“ und „Cäsar,“ oder Helden und Heldinnen der Legende heraufbeschwöre. Einzelne, oft mit Herweghs

Schwung ausgeführte Anklänge an seine wildbewegte Lebensepoche finden sich in der zweiten Sammlung der „Gedichte“ (1868); ja sogar einzelne Lieder aus dem Naugardter Zuchthause, darunter ein im Bérangerschen Stil gehaltenes Gedicht: „Der letzte deutsche Glaubensartikel,“ mit kecken Reimen und mutigem Refrain. Im ganzen aber hat die Verbitterung, die in diesen Gedichten herrscht, etwas Unpoetisches. Edler und klarer sind die Gedichte, in denen die patriotische Gesinnung des Dichters in der Ferne, in England und Amerika duftige Blüten treibt. Die Sammlung enthält überdies zwei bis drei gelungene Balladen und anmutige Gedichte, in denen das einfache Gefühl vorherrscht, so namentlich das Gedicht: „Neue Heimat,“ in welchem Kinkel seine neue Liebe und Ehe und das häusliche Asyl feiert, das er sich an den Ufern des Züricher Sees begründet hat, nachdem sein Londoner Familienglück durch den traurigen Selbstmord seiner geistreichen Johanna schmerzlich zerrüttet worden war.

Seine größere Dichtung: „Otto der Schütz“ (1846) zeichnet sich durch Klarheit, Glätte und Milde des Ausdruckes, durch ansprechende Einfachheit, durch saubere Farben einer doch warmen und lebendigen Schilderung und besonders durch den unverfälschten, rein menschlichen Adel aus, mit welchem uns in Uhlandscher Weise das Mittelalter vorgeführt wird. Hier ist keine Spur jener reaktionären Tendenz, welche aus den alten Rittern und Knappen Missionäre feudalistischer und pietistischer Theorien macht. Dagegen erquicken uns rein menschliche Beziehungen, und der liebliche Hintergrund, ein Kranz idyllischer Arabesken, rahmt in anmutiger Sinnigkeit und Einfachheit die frischen, graziösen Gestalten ein. Kinkels zarte und duftige Behandlungsweise hält sich von jeder Bilderüberladung frei; aber es fehlt ihr auch wieder die markige Kraft der Zeichnung; die weichen Tinten sind vorherrschend, und so lieblich die Ausführung ist, so wird das Gedicht doch durch keinen fesselnden Grundgedanken getragen. Diesen Grundgedanken vermissen wir nicht in dem Trauerspiele: „Nimrod“ (1857), dem einzigen Dichtwerke, mit welchem Kinkel das zehnjährige Verstummen seiner Muse unterbrach. Kinkels Intention war, die Genesis des Tyrannentums poetisch darzustellen, und der Held seiner Tragödie ist der erste Jäger, der zum Fürsten, der Fürst, der durch die Macht der Verhältnisse zum Despoten wird. Das Stück ist ein menschheitliches Kulturgemälde aus grauer Vorzeit, reich an einer gedankenvollen Lyrik, die oft aber, besonders in den weitausgeführten Vergleichungen, mehr epische als dramatische Gedankenschößlinge treibt, wie überhaupt die dramatische Motivierung nicht markig genug erscheint. Ja, wir möchten sagen,

ihm fehlt jene große Simplizität, welche den Zuständen, die es schildert, angemessen wäre und Gedanken und Gestalten wie bedeutsame Götterbilder in den Stein haut; ihm fehlt jene Naivetät, welche das Werk hinmeißelt um des Werkes willen, so daß es mit stiller Würde seine Deutung in sich selbst trägt. Der Dichter ist selbst zu sehr ausführlicher Interpret; er weiß zu sehr um alle Beziehungen, die er sinnvoll hineingelegt; ja es ist gährender Most vom Jahre 1848, der in diese Schläuche urweltlicher Kultur gefüllt wird! Wir hören oft die Sprache der modernen Volkstribune, und jene wildemanzipierte Ada erinnert weniger an die Amazonen des Morgenlandes, als an revolutionäre Heldinnen zu Pferde. Den Charakteren fehlt die vorweltliche ungebrochene Marmorgröße, durch welche ihr Kampf stark und fesselnd hingestellt wird. Diesem Kampfe sind die Spitzen abgebrochen, Vater und Sohn treten sich mit schwankender Empfindung gegenüber; ein weichlicher Zug geht durch die Dichtung, gerade an den Stellen, welche das Hervortreten dramatischer Energie zu fordern scheinen. Dagegen bilden die Gruppen der Jäger, Nomaden, Ackerbauer und Priester treffliche kulturhistorische Reliefs.

Noch größerer Einfachheit als Kinkel, einer Einfachheit des Ausdruckes, welche überhaupt für die rheinischen und schwäbischen Dichter, gegenüber den österreichischen, schlesischen und norddeutschen, charakteristisch ist, befleißigt sich ein jüngerer rheinischer Dichter: Wolfgang Müller aus Königswinter (1816—1873), der sich durch manche anspruchslose und angenehme Produktionen beliebt gemacht hat. Er begann mit alltäglicher Liebeslyrik, an welche sich einige revolutionäre Exerzitien mit vormärzlichem Odenschwunge anschlossen, ohne daß sich seine Begabung auf diesem Gebiete heimisch fühlen konnte. Durch seine rheinische Sagensammlung: „Lorelei“ (1851), ein episches Rheinpanorama, einen lyrischen Wegweiser, der von Burg zu Burg, von Stadt zu Stadt eilend, überlieferte Stoffe aufsucht und in gefälligen Formen neudichtet, gewann der junge Poet zuerst ein größeres Publikum. Diese „Balladen und Romanzen“, die sich an frühere ähnliche Versuche anschlossen, haben einen angenehmen Guß und Fluß und sind recht säuberlich ausgeführt, obgleich in allen solchen lokalen Sammelpoesien das vorwiegende Interesse, den reichhaltig gegebenen historischen Stoff zu Nutz und Frommen des reisenden Publikums und der historischen Genauigkeit zu erschöpfen, nicht immer die freie künstlerische Auswahl gestattet. So wäre es denn ersprießlicher gewesen, wenn der Dichter manche Sage nicht aus ihrem Eulenhorste auf den alten Burgen aufgescheucht hätte, da ihr scheuer Flug kein reines ästhetisches Interesse einflößt. Eine Idylle mit organischem Zusammenhange konnte dem

Dichter indes Entschädigung für diese lockeren epischen Illustrationen geben. So schuf er: „die Maikönigin“ (1852), eine reizende Rheinidylle, freilich ohne die großen Perspektiven von „Hermann und Dorothea“, ein Gemälde des Volkslebens und der Volkssitte, der heiteren Winzerfeste und der Naturtragödien, welche die arkadische Ruhe unterbrechen, der Wassers- not und Feuersbrunst. Der einfache Stil und die Anmut der meisten Schilderungen erheben dies Gedicht über das Niveau der versifizierten Dorfgeschichten. Müllers Dichtung: „Prinz Minnewin“ (1854) da- gegen ist ein humoristisch-geschwätziges Märchen, reich an lieblicher Natur- lyrik, an satirischen Glossen und erheiternd durch eine originelle Allegorik des Vögelreiches. Den Ton heiterer Idyllik trifft Wolfgang Müller in dem „Rattenfänger von Sankt Goar“ (1854). Besser als „Johann von Werth, eine deutsche Reitergeschichte“ (1858), in welcher doch der große Wurf fehlt und die Wouvermannschen Kriegsgenrebilder hier und dort die Ergänzung durch ein Horace Vernetsches Tableau vermissen lassen, sind die Märchen- und Sagendichtungen: „Aschenbrödel“ (1862) und „Der Zauberer Merlin“ (1871), ein Gedicht, welches, ohne den Tiefsinn der alten Sage zu ergründen, ohne eine auf den Kopf gestellte Messiade von dramatischer Großartigkeit zu sein, in schlichter und an- mutiger Weise den Zauber der Liebe besingt, der selbst die Zaubermacht des größten Magiers überwindet. Die ganze Fülle seiner Rheinpoesie hat Wolfgang Müller gesammelt in den „Dichtungen eines rheinischen Poeten“ (4 Bde., 1871—1874), welche im ersten Band anmutige Lieder- klänge bieten, in den späteren teils ein umfassendes Rheinpanorama ent- rollen, teils epische am Rhein spielende Dichtungen bringen. Von Müllers „dramatischen Werken“ (6 Bde., 1872) verdienen poesievolle Bluetten, wie „Sie hat ihr Herz entdeckt“ den Vorzug vor den größeren Lust- spielen und Dramen, wie: „Ueber den Parteien“ und „In Acht und Bann“, denen bei manchen warmen und frischen Einzelheiten doch im Komischen und Tragischen das eigentlich Hinreißende und auch die Sicher- heit der Technik fehlt.

Von den rheinischen Poeten, welche den alten Sagenschatz hoben, ließen sich noch Alexander Kaufmann, Gustav Pfarrius und manche andere anführen; doch ein fränkischer Poet, der aber am Rhein, in Speier und Kaiserslautern, sein epochemachendes Hauptwerk vollendet, stellt diese anspruchslosen Dichter in Schatten. Oskar Freiherr von Redwitz- Schmölz aus Lichtenau in Franken (geb. 1823), längere Zeit bayrischer Rechtspraktikant, später in Bonn altdeutschen Forschungen und Studien ergeben, im Jahre 1852 als akademischer Dozent nach Wien berufen, eine

Stellung, die er sich aus unbekannten Gründen bald aufzugeben gedrungen fühlte, seit 1851 mit seiner Amaranth, Mathilde Hoscher aus Schollenberg bei Kaiserslautern, vermählt, hat seit Herwegh von allen deutschen Lyrikern das größte, rascheste, aber auch vergänglichste Aufsehen erregt, indem sein erstes Werk ihn gleich als einen der tendenzeifrigsten Glaubensprediger zeigte, welche die deutsche Poesie kennt. Die Tendenz desselben war die kirchlich-ultramontane, und da der Katholizismus für seine Sonderbestrebungen seit langer Zeit kein poetisches Talent von nur einigermaßen durchgreifender Bedeutung aufzuweisen hatte, so war seine Propaganda mit ihren unerschöpflichen Hilfsmitteln für die Verbreitung der „Amaranth" (1849, 31. Aufl. 1877) unermüdlich thätig. Da nun die extremen Richtungen des Protestantismus mit den ultramontanen Bestrebungen Hand in Hand gehen, so applaudierten die stillen Zirkel, die Männer der „Evangelischen Kirchenzeitung", alle Anhänger einer pietistischen Richtung und selbst die Orthodoxen, die außer dem starren Glauben noch etwas entzündliche Phantasie und poetische Empfänglichkeit besaßen, mit nicht geringerer Begeisterung, als die Männer der Mutterkirche. Protestantische Litteraturhistoriker, wie Barthel, begrüßen in Redwitz den größten deutschen Dichter der Neuzeit, während die ästhetische, nicht tendenziös gefärbte Kritik lange Zeit hindurch von dem vielgefeierten Gedichte nur geringe Notiz nahm. Denn in den meisten Partien erinnerte es an die romantische Waldlyrik, und neu war nur die missionswütige Brandpoesie eines ultramontanen Herostrats, der alle Tempel des Gedankens mit einer dem Scheiterhaufen der Inquisition geraubten Fackel niederbrennen wollte. Der Inhalt der „Amaranth" ist folgender: Jung Walter, anfangs als ein ehrlicher, schlichter Naturbursche mit einigen faustrechtlichen Gelüsten geschildert, dem man es gar nicht anmerkt, wie viele Bände Dogmatik, Kirchenzeitungen und Schriften von Görres er durchstudiert hat, die er später zu großer Ueberraschung mit Apostelschwung von sich giebt, reist nach Italien zu seiner Braut Ghismonda, die er weiter nicht kennt, die ihm aber nach gut mittelalterlichem Brauche von seinem Vater verordnet worden ist. Die Väter nämlich kämpften im heiligen Lande mit einem Waffengefährten, und beide hatten zur dauernden Besiegelung ihrer Freundschaft den Bund ihrer Kinder eidlich verabredet. Mit der Tochter des Waffenfreundes, Ghismonda, wird also Jung Walter infolge dieser Verabredung durch einen italienischen Abgesandten und durch seine Mutter verlobt. Auf seiner Brautfahrt nach Italien überrascht ihn ein Unwetter im Schwarzwalde und er kehrt in einen einsamen Waldhof ein, wo die Heldin des Gedichtes, Amaranth, ein einfaches, hübsches, frommes Mädchen, das indes doch von

verliebten Träumen und Traumbildern heimgesucht wird, mit ihrem Vater, einem melancholischen Sängerwirte, wohnt. Der Zufall will, daß Jung Walter das Traumbild der Amaranth ist, und daß diese auch auf sein Gemüt einen wunderbaren Eindruck macht. Er verliebt sich in sie, und geht in seiner poetischen Lizenz so weit, sie zu küssen. So wenig ein Kuß an und für sich zu sagen hat, so finden doch hier erschwerende Umstände statt. Denn abgesehen von der Untreue Jung Walters gegen seine verlobte Braut, muß dieser Kuß in der Seele des einsamen Waldmädchens Hoffnungen erwecken, welche der tapfere Ritter wegen seiner anderweitigen Verpflichtungen nicht zu erfüllen vermag. Doch Walter findet ja im Gnadenschatz der Kirche Absolution für alle seine Sünden. So zieht er rüstig weiter, unbekümmert um den Brand, den er in das Herz des Waldfräuleins geworfen. Zum großen Glück für Amaranth ist die italienische Braut Ghismonda ein pantheistisches Weltkind, so daß Walter vor dem Abgrunde ihrer Skepsis und Glaubenslosigkeit zurückschaudert. Der Dichter verstattet uns einige tiefe Blicke in das Herz Ghismondas. Sie fühlt sich natürlich unglücklich, trotz allen Prunkes in ihrer Umgebung, trotz aller Bankette und Gondelfahrten, um so unglücklicher, als der Pantheismus, mit welchem Redwitz sie ausgestattet, sehr mangelhaft ist und nicht über jene kindische Auffassung hinausgeht, die den Menschengeist und Stock und Stein für gleichgöttlich hält, ja für inhaltsgleich. Ghismonda zeigt sich daher bei Abendbeleuchtung, bei Sternenglanz und Mondschein, in Terzinen und Sonetten, bald mit brennendem Haupte, bald mit erkaltetem Leibe, bald mit gefalteten Händen, bald mit gebrochenen Knien in allen interessanten Posituren einer unglücklichen Skepsis. Aber wie sie auch das Gewissen nagend quäle — sie triumphiert über dasselbe. Wer sie näher ansieht, kann nicht zweifeln, daß er das abschreckende Bild eines emanzipierten Weibes vor sich hat, des Weibes voll Hoffart, Gedankenstolz und Weltlust, welches mit dem Glauben an Gott auch allen sittlichen Halt verloren hat und in innerer Pein und Selbstzerstörung zu Grunde geht. Walters scharfem Blicke war die Bresche nicht entgangen, durch welche bei seiner Ghismonda der böse Feind einzuziehen drohte, und er pflanzte alles schwere Geschütz der inneren Mission auf, um ihn wo möglich noch zurückzuschlagen. Bei diesem fanatischen Bekehrungswerke erhebt sich die meist schwächliche Lyrik von Redwitz zu gewaltigen Tigersprüngen der Begeisterung. Auf Beweise läßt sich weder Walter noch Redwitz ein. Walter will zwar seiner Ghismonda das Herz aus dem Leibe reißen, weil dort der Beweis von Gottes Hand eingeschrieben sei — ein abgeschmacktes Bild —, aber sonst versteigt er sich nicht über kategorische Behauptungen, die er mit seltenem

Feuereifer in die Welt schleudert. Es sind Proben einer Brandlyrik, welche die Feuer der Inquisition, die Autodafés des Mittelalters zum Lobe des Herrn wieder anstecken möchte:

„Ja durch der Erde weite Lande
Möcht ich mit Schwert und Fackelbrande,
Ein gottgesandter Rächer, schreiten
Und möcht die Lügen all erdolchen
Und möcht auf den erschlagnen Molchen
Dem Herrn den Opferbrand bereiten.“

Doch diese Berserkerwut vermag Ghismonda um so weniger zu bekehren, als die Beweise mit Feuer und Schwert, diese ganze Hippokratische Logik, nur für gleichgestimmte Gemüter einleuchtend sind. Walter, aus Verzweiflung über seine gescheiterten Bekehrungsversuche, wirft seinen Ring ins Meer. Statt sich aber jetzt von Ghismonda loszusagen, wartet er den Tag der Trauung ab, um sie durch einen frommen Skandal zu Heil und Nutzen der Gläubigen öffentlich zu kompromittieren. Er fragt sie vor allem Volke nach ihrem Glaubensbekenntnisse und läßt die Ungläubige, auf welche noch der Bischof sein kirchliches Anathem schleudert, mit Eklat im Stiche. Nach diesem unwürdigen Benehmen reist er zurück zu seiner frommen Amaranth, freit sie und führt sie heim auf das Schloß seiner Väter.

Im Gegensatze zu den Dichtungen von Uhland, Simrock, Kinkel u. a. wird „Amaranth“ zunächst durch die tendenziöse Verfälschung des Mittelalters charakterisiert, welchem alle bösen Gelüste einer viel späteren Zeit und ihm gänzlich fremde geistige Gegensätze angedichtet werden. Bei dieser durchgängigen Absichtlichkeit können auch die naiven Klänge, die Redwitz hier und da anschlägt, nur als kokett erscheinen. Ein so wenig harmloser Dichter mag noch so viel von Waldvögelein und Dornröselein singen — man glaubt nicht an diese unschuldige Hingabe an die Natur; denn sie wird gleich darauf wieder durch dogmatische Doktrinen verfälscht, die der Dichter gewaltsam auf alle grünen Reiser seiner Lyrik pfropft. Diese dogmatischen Gegensätze sind aber bei Redwitz flach und geistlos aufgefaßt; denn die Leidenschaftlichkeit vermag nicht den Geist zu ersetzen. Einem albernen Pantheismus ist eine ebenso alberne Glaubenswut, welche mit Feuer und Schwert bekehrt, gegenübergestellt: beides gleich phrasenreich und inhaltsleer. Weder Amaranth, noch Ghismonda sind Gestalten, an denen die Schöpfungskraft des Dichters ästhetisches Genügen findet; und so bedeutend und poetisch wirksam diese Charaktergegensätze sein würden, wenn sie um ihrer selbst willen da wären: zu so haltlosen Schattenbildern

schwinden sie zusammen, weil sie nur die Gefäße sind, in welche der Dichter seine Glaubenstendenzen positiv und negativ ausleert. Auf Herz, Sitte, edlen Sinn und Charakterwert kommt es dabei nicht im Entferntesten an: das beweist am besten Walters herzloses und freches Benehmen seiner Ghismonda gegenüber. Durch diese Alleinberechtigung der dogmatischen Schattenwelt dunkelt auch der sonst glücklich gewählte und mit manchen anmutigen Farben geschmückte Hintergrund ein. Sonst hätten wir das Talent von Redwitz besonders in der glücklichen Dekorationsmalerei anerkennen dürfen, indem sowohl der Schwarzwald mit seiner trauten Dämmerung dem lieblichen Bilde der Amaranth, wie der Comersee mit seinen Villen und dem glühenden Himmel Italiens der leidenschaftlichen, stolzen Gestalt Ghismondas zu passender Folie dient. Die dichterische Form von Redwitz ist ungleich, reich an Härten und Trivialitäten und nur hin und wieder lieblich und prächtig aufblühend. Man hat die Gedanken der Amaranth, die Herbstgedanken, die Waldeslieder als eine süße, traute, keusche Poesie gepriesen. Doch die meisten dieser kleinen Gedichte sind ungelenk in der Form und entbehren aller Grazie. Auch bleibt Amaranth nicht bei stillen Gedanken und Gefühlen stehen, sondern erhebt sich zu dogmatischen Reflexionen über Erbsünde und Gnadenwahl, über Pädagogik und Kinderzucht, was bei der hölzernen Form in der Regel einen burlesken Eindruck macht. Glücklicher ist Redwitz in den Naturschilderungen und in den Schilderungen der poetischen Situation. Der Kirchgang der Amaranth, Walters Reiterzug, die italienischen Feste mit dem humoristischen Genrebilde des tanzenden Kastellans: das sind malerische Bildchen von ansprechender Gestaltung, wenn sie auch etwas im Rokokostile gehalten sind. Doch am meisten in ihrem Elemente ist die Lyrik von Redwitz, wenn sie die letzten dogmatischen Trümpfe ausspielt. Da erhebt sie sich zu dem lodernden Ungestüme, zu der gewaltsam fortreißenden Begeisterung eines Herwegh, läutet Sturmglocken und schleudert Fackeln im Dienste der Kirche. Das Feuer der Sankt Bartholomäusnacht spiegelt sich in diesen wildbewegten Rhythmen; aber hinter der Gewalt des Ausdruckes verbirgt sich schlecht die Ohnmacht der Gedanken. Dennoch haben gerade diese Stellen, diese fulminanten Bußpredigten Redwitz zum Auserkorenen der neuen Kreuzritter gemacht, zum Hohenliederdichter der Kirche, wenn er auch bei ihren zürnenden Anathemen die Fackel der Poesie mit dem Fuße austritt.

Wenn die „Amaranth“ durch die Poesie des Kontrastes und des theatralischen Effekts noch einen gewissen Reiz ausübte; so litten die in der nächsten Zeit geborenen Kinder seiner Muse trotz ihrer frommen,

blauen Augen schon in der Wiege an geistigen Skropheln. „Das Märchen von Waldbächlein und Tannenbaum" (1850) zeugt von den Verdrehungen der Naturwahrheit, von den Entstellungen, deren sich diese Wunderpoesie schuldig macht. Rosenkranz führt dies Märchen in seiner „Aesthetik des Häßlichen" mit Recht als Beispiel absurder Inkorrektheit an. „In diesem Märchen soll der Tannenbaum ein Symbol Gottes sein. Der Tannenbaum liebt trockenen, sandigen Grund; Redwitz läßt dennoch seinen Wurzeln einen Quell entrauschen — das soll der Mensch sein, der sich, der natürlichen Fallkraft folgend, in die Weite und Breite der Welt verliert und endlich in Gefahr ist, zu stagnieren und zu vertrocknen. Da sendet ihm der Baum einen rettenden Ast nach — und nun fließt der Bach rückwärts seinem Ursprunge wieder zu. Der Erlöser der Menschen — durch einen nachgeschleuderten Tannenast symbolisiert: Welche dürre Nadelholzpoeterei! Ein rückwärts fließender Bach! Welch ein Tiefsinn!" Noch kläglicher offenbart sich die Ohnmacht der Poesie des jungen Glaubensbarden in den „Gedichten" (1852). Geistige Armut und hölzerne Form gehen Hand in Hand. Der Dichter echauffiert sich immerfort selbst, „um den Herrn zu besingen;" seine Poesie giebt immer die Visitenkarte ab und erscheint niemals in Person; nichts, als versifizierter guter Wille, als die monotone Phrase der Frömmigkeit. Bald seufzt der Poet:

„Ich muß, ich muß
Zur Quelle des Lichts."

Dann spannt er die Natter, die ihn in die Hand sticht, als Harfenstrang auf, „der hell ins Lied der Liebe klingt," — und will dann mit dieser natterbesaiteten Harfe den Herrn besingen. Dann strebt sein Haupt dem Himmel wieder zu, und er besingt sein Lieb als ein Kirchlein mit einem frommen Glöcklein, als eine süße Nachtigall im Walde seines Herzens und bittet sie zuletzt, ihn in Gott einzuschließen. Er sieht die eingeschneite Heide und ruft aus:

„So breit sich einst um unser Haus
Der reine Schnee der Unschuld aus!"

Das wird dem Hause nicht viel nützen, wenn die Unschuld vor der Thür liegt. Wie unwahr, geziert, gesucht ist diese ganze Liebespoesie! Wie lächerlich inkorrekt sind alle diese Bilder, nicht aus Fülle, Sturm und Drang des Genius herausgeboren, nicht übers Ziel geschleudert aus allzu großer Kraft, sondern matt und lahm, in erschöpfter Mühseligkeit zusammengestoppelt. Wie abgeschmackt ist diese Naturpoesie in den „Zerstreuten Blättern," die nur einen dürftigen Gedanken variiert! Der

Dichter geht in den Wald, der Tannenbaum lobt den Herrn; er geht zur Birke, sie säuselt das Lob des Herrn. „Wie fromm ist die Natur!“ ruft er aus; er geht zum Schlehenstrauche, er dankt dem Herrn für seine Beeren; darüber „taut dem Dichter eine Thräne los,“ und als er gar zum armen Moose und zum kleinen Halme kommt, und auch Moos und Halm nur an Gott denken, da fällt er auf die Knie! In den „Kreuzritterliedern“ feiert Redwitz nicht, wie man vielleicht vermutet, neue und fashionable Kreuzritter — nein, es sind die alten, ehrlichen Kämpen des Kaisers Barbarossa, denen der Dichter hier kleine lyrische Denksäulen errichtet; es ist der Wolfram, der Gottfried, der Hartmann, der Walter, der Ulrich, die ihre trivialen Gedanken in ebenso trivialen Versen aussprechen. Die Verwandlungen dieser Ritterbühne gehen ausnehmend rasch von statten. Zuerst sind wir in der Kammer, dann auf der Warte, dann in der Halle, im Zwingergarten, im Hofe, am Burgthore, auf der Treppe, im Saale, unterm Portale, auf der Zugbrücke, auf der Zinne, im Walde, auf der Heerstraße, auf der Fahrt, am Libanon und schließlich unter der Palme. Ueberall dasselbe ritterliche Sporengeklirr, anfangs Herweghsche Kampfeslust, zuletzt ein frommes Testament und die Seufzer „der in Thränen verschwommenen Witwen!“ Eine Bereicherung von Kinderbühnen ist die Tragödie von Redwitz: „Sieglinde“ (1854), welche als ein epochemachendes Werk anzupreisen, von dem aus eine neue Aera der deutschen Bühne datieren werde, sich einzelne Tendenzblätter nicht entblödeten. Außer der Einheit der tragischen Kollision, welche von dem Dichter festgehalten wurde, läßt sich an diesem Werke absolut nichts loben. Nachdem die „Sieglinde“ gänzlich verunglückt war, machte Redwitz einen zweiten großartigen Versuch zur Wiedergeburt des Dramas im „Thomas Morus“ (1855), indem er in dieser Riesentragödie, in welcher alle Wasser seiner Poesie spielten, einen Märtyrer des apostolischen Glaubens zum Helden machte. Trotz der endlosen Redseligkeit, humoristischen Plauderhaftigkeit und fanatisch-doktrinären Abhandlungs- und Abkanzelungssucht, welche das Stück für die Bühne gänzlich unbrauchbar machen, enthält es einzelne Stellen, in denen sich eine Ader charakteristischer Kraft, andere, in denen sich ein rhetorischer Schwung nicht verkennen ließ. Da auch Thomas Morus spurlos vorüberging, schien Redwitz den Plan, als kirchlich tendenziöser Reformator der deutschen Bühne aufzutreten, vorläufig vertagt zu haben und unter den Fahnen der Birch-Pfeiffer gleichsam von der Picke auf dienen zu wollen. „Philippine Welser (1859) ist ein solches Bühnenstück nach dem Exerzier-Reglement der Frau Birch, ohne alle weiter gehenden Tendenzen, und erinnert an die süßen, im Munde zergehenden

Lebkuchenwaren ihrer ersten dramatischen Epoche. Es wird uns, besonders im letzten Akte des Stückes, ganz „pfefferröselig“ zu Mute. Die bekannte Liebe des Erzherzogs Ferdinand, des zweiten Sohnes des nachherigen Kaisers, zur Augsburger Patriziertochter, ihre geheime Ehe und im letzten Akte die öffentliche Anerkennung derselben durch den Kaiser — das sind die dem Drama zu Grunde liegenden geschichtlichen Thatsachen, die ohne künstliche Knotenschürzung aneinandergereiht sind. Doch der Stil ist gesucht treuherzig und affektiert, reich an altdeutsch steifen und manierierten Wendungen; viele Schablonenengel der Zimmermaler gucken aus den Versen mit ihrem stereotyp holdseligen Lächeln hervor, und am unglücklichsten geschildert ist die liebwerte Augsburgerin selbst, die ihren Heiligenschein so niet- und nagelfest um den Kopf trägt, daß man keinen Augenblick in Angst kommt, sie könne ihn verlieren. Dagegen ist dem Dichter die Darstellung des deutschen Patriziertums gut gelungen, jenes großartigen und selbständigen städtischen Bürgertums, welches, einer Zeit der Kommerzienräte vielleicht nicht mehr ganz verständlich, doch ein so bedeutendes Element des ganzen Mittelalters gewesen ist. Um die Szenen zwischen dem Kaiser und dem Bürger Welser schwebt ein Hauch historischer Größe.

Auf dieser Bahn ist dann Redwitz weiter fortgeschritten und hat, wenn auch nicht in bezug auf seine Kunst, doch in bezug auf seine Tendenzen, eine überraschende Entwickelung durchgemacht, die ihn zuletzt in das Fahrwasser der neuen Verfassungskämpfer führten und zum Lobsänger des protestantischen Kaisertums machten. Die Dramen: „Der Zunftmeister von Nürnberg“ (1860) und „Der Doge von Venedig“ (1863) zeigen einen Fortschritt in bezug auf ernstmännliche Haltung; das Süßliche und Frömmelnde war in ihnen ganz zurückgedrängt, und wenn ihnen auch der große Wurf, die fesselnde Spannung und damit die nachhaltige Wirkung auf der Bühne fehlte, so waren sie doch nicht ohne dramatisches Leben.

Auch auf dem Gebiete des Romans versuchte sich Redwitz. Sein „Hermann Stark, deutsches Leben“ (3 Bde., 1869) ist ein biographischer Roman, und seit alten Zeiten ist eine gewisse Langatmigkeit ein Vorrecht dieser Romane, welche den Helden von der Wiege bis zum Grabe verfolgen oder wenigstens bis zu jener beruhigenden Wendung in seinem Geschick, nach welcher der Romandichter sein Buch zuklappen und wie der Märchenerzähler ausrufen kann: „Wenn sie nicht gestorben sind, leben sie jetzt noch.“ Doch bei aller Weitschweifigkeit und bei einer lyrischen Dithyrambik, die in den ersten beiden Bänden oft allzu üppig aufblüht, während erst der dritte das rechte Romantempo trifft, hat das

Werk einen gesunden Kern und faßt das deutsche Leben, das er nach dem Titel darstellen will, zwar nicht in seiner geistigen Tiefe, aber doch von einigen seiner erquicklichsten Seiten auf.

Der Held ist ein Advokat, dessen Kindheit- und Jugendgeschichte, studentische Fahrten und Thaten, Liebesabenteuer und Beamtenkarrière uns zwei Bände hindurch ohne allen Schwung geschildert werden, da dies Lebensrennen ohne alle Hindernisse verläuft wie bei jedem gewöhnlichen Erdensohn. Erst als ihn der Dämon des politischen Ehrgeizes erfaßt, als er auch in der Gesellschaft die Rolle spielen will, die er in der Kammer spielt, ein Rittergut ankauft, durch den Bankrott seines Bankiers in eine bedrängte Lage gerät: da wird unsere Spannung für den Gang der Begebenheiten einigermaßen wach gerufen; der Selbstmord der reichen Bankiersfrau, einer radikalen Philosophin, auf stürmischer See bezeichnet nicht bloß einen Höhepunkt der Handlung, sondern auch der Schilderung. Trotzdem daß Redwitz sich in dieser „Melanie" eine Ghismonde als philosophischen Prügelknaben engagiert hat, ist der Geist des Romans nicht von ultramontanen Tendenzen angekränkelt. Der Held ist ein Liberaler, der gegen den Scheinkonstitutionalismus kämpft und dem Fürsten ohne Scheu sein politisches Glaubensbekenntnis mitteilt, und dem einsamen Schäfer, welcher den Geist der Zeit verflucht, gesellt sich der Autor selbst nicht als Gleichgesinnter. Die gesunde Tüchtigkeit einer redlich strebenden Mittelpartei ist das Ideal des letztern, während seine deutschen Lebensbilder an Achim von Arnim und Riehl erinnern.

Wenn schon dieser Roman den Dichter der „Amaranth" in einer unerwarteten Wendung zeigte, so war die Ueberraschung des Publikums noch größer, als Redwitz nicht nur feurige Kriegserklärungen dem französischen Cäsar zuschleuderte, sondern auch in dem „Lied vom Neuen Deutschen Reich" (1871, 11. Aufl. 1876) im Heerlager des geeinigten Deutschlands erschien und dem neuen Kaiser seine Huldigung darbrachte. Ein aus mehr als fünfhundert Sonetten bestehendes Lied muß indes schon von hause aus als ein unorganisches Kunstprodukt erscheinen. Auch klebt dem Sonettenkonglomerat viel Ungeläutertes an. Das Sonett paßt durchaus nicht für das Erzählende; denn da jedes einzelne als ein abgeschlossenes kleines Kunstwerk den Schwerpunkt in sich selbst trägt, so kann es höchstens nur durch einen geistigen Faden lose sich an das nächste anreihen. Wenn aber erzählt wird, so ist der Faden des Zusammenhanges sehr wichtig und die Hauptsache. Dieser Faden reißt aber bei jedem Sonett wieder ab, und bei dem Wiederaufnehmen desselben wird es nicht ohne Verwickelungen und Verwirrnisse abgehen.

Ueberhaupt verlangt das Sonett die Meisterschaft der Form. Mag man dasselbe nun für ein Kunstwerk oder für ein Kunststück halten — man soll das erste nicht schaffen und das zweite nicht machen, wenn man nicht imstande ist, alle Schwierigkeiten als mühelos überwundene Schranken erscheinen zu lassen. Die Muse muß lächeln, wie die Trapezkünstlerin, welche nach den schwierigsten Verdrehungen sich ihre ungetrübte Grazie wahrt. Wenn einem Sonett gleichsam der Schweiß auf der Stirn steht, so ist es für die Bewunderung verloren. Wie können aber 500 Sonette ohne Sprung und Risse im unermüdlichen Guß gelingen? In der That ist dies auch bei Redwitz durchaus nicht der Fall; an Flickwörtern, Inversionen, harten Apostrophierungen, gesuchten und unreinen Reimen und geschmacklosen Bildern ist durchaus kein Mangel in diesen Sonetten; der Fluß der Melodie wird oft in ungelenker Weise unterbrochen und nur eine kleinere Auswahl entspricht den Ansprüchen, die man an dies luxuriöse Kind der volltönenden romanischen Muse auch dann machen muß, wenn es im schlichten Gewande der sprödern deutschen Sprache erscheint.

Die Dichtung von Redwitz verknüpft in sinniger Weise die Zeit der Befreiungskriege mit der Gegenwart, ihren Kämpfen und Siegen. Ein alter Lützower Jäger, welcher nach jenen Kriegen wegen seiner Begeisterung für Deutschland in demagogische Untersuchungen verwickelt worden war und in langer Gefangenschaft büßen mußte, entsendet jetzt seinen Sohn in den neuen Krieg. Dieser kämpft tapfer mit, berichtet über seine Erlebnisse, wird mit dem Eisernen Kreuze geschmückt — und so reichen sich die beiden großen Zeiten deutscher Geschichte die Hände. Vergebens würde man indes in der umfangreichen Dichtung episch ausgeführte oder mindestens in kühnen Umrissen hingeworfene Schlachtbilder suchen; die Erzählung geht nicht über die flüchtige novellistische Skizze hinaus; am anschaulichsten ist die Kerkerhaft des Vaters dargestellt. Die Porträts des Kaisers, des Kronprinzen, Bismarcks, Moltkes sind mehr mit dem Lichte dichterischer Begeisterung illustriert, als an und für sich scharf und sprechend ausgeführt. Der Hauptinhalt des „Liedes vom deutschen Reich“ ist die patriotische Reflexion, die sich bisweilen zu edlem Schwunge erhebt und einzelne festgeschlossene, erzgegossene Sonette schafft, namentlich in dem Anhange, der die meiste poetische Weihe hat. Immer aber werden diese Betrachtungen, auch wo sie sich am Spalier der publizistischen Prosa in die Höhe ranken, auch wo sie in spröder, harter Form erscheinen, freudige Zustimmung finden; denn der Dichter hat die ultramontanen Gelüste seiner Jugend gänzlich überwunden und steht, ohne jede jesuitische reservatio mentalis, mannhaft zu den Fahnen des neuen Reiches und überdies zu den Partisanen einer Frei-

heit, die, durch das Gesetz geheiligt, Fürstenmacht und Volksrecht versöhnt und von der Willkür knechtischer Banden freihält.

Auch auf dem kirchlichen Gebiet erschien Redwitz im offensten Widerspruch mit seiner Jugenddichtung „Amaranth“, als Partisan einer freiern Richtung in seiner letzten Schöpfung: „Odilo“ (1878). Hier vertrat er keine ultramontanen Tendenzen, sondern die Toleranz und das Evangelium thatkräftiger Liebe, die Dichtung ist eine etwas breit ergossene Biographie in Versen, oft ungelenk, oft in prosaischen Ton verfallend, doch nicht arm an Stellen von poetischem Aufschwung, von stimmungsvoller Lyrik, ja von einem gewissen genrebildlichen Humor. Viele Mönchsgesichter sind mit recht frischen Farben auf die Leinwand gemalt.

Die von Redwitz verlassene Poesie, „der innern Mission“, der Gethsemanes, der Bußhemden und Armensünderglöckchen, diese Poesie mit dem Stricke um den Leib, welche mit dem ganzen blasierten Publikum von Babylon nach Jerusalem wandert, trat indes nach wie vor mit der Anmaßung auf, eine neue, christlich-klassische Epoche der deutschen Litteratur heraufzubeschwören. Wie man auch über die Tendenz der politischen Lyrik denken mochte — man konnte jenen Autoren Geist und Talent nicht absprechen; aber eine nur von der Geist- und Talentlosigkeit gepredigte Tendenz, die überdies mit der ganzen Bildung des Jahrhunderts im schroffen Widerspruche steht, verdient trotz aller Aufdringlichkeit nur als eine vorübergehende Verirrung gebrandmarkt zu werden. Von dem nicht gerade bedeutenden poetischen Chorus, welcher die verzückten Arien und Hymnen des Amaranthpoeten begleitet, verdient nur Viktor von Strauß (geb. 1809 zu Bückeburg) hervorgehoben zu werden, der schon in den „Gedichten“ (1841) und im „Richard“ (1841), dem Pietismus des Wupperthales einen wenigstens regelrichtigen rhythmischen Ausdruck gab, in: „Robert der Teufel“ (1854) aber eine episch gedrungenere, auch in der Form einheitsvollere und von bestimmteren theologischen Voraussetzungen ausgehende Heilsdichtung lieferte, als „Amaranth“, obwohl sich das Unwahre und Absurde vieler Doktrinen gerade in poetischer Versinnlichung am schlagendsten ausspricht.

Die neupreußische Kritik, welche Redwitz verherrlichte, hob neben ihm einen anderen Dichter auf den Schild, welcher indes in jeder Beziehung sein Gegensatz ist und eher der guten, altpreußischen Schule angehört: Christian Friedrich Scherenberg (geb. 1798 zu Stettin), einen autodidaktischen Naturdichter, welcher lange Jahre hindurch in die stillsten Journalspalten seine wenig duftigen, aber frischblühenden lyrischen Sträuße steckte, ohne daß das vorübergehende Publikum sich um den Spender dieser

Gaben bekümmerte. So führte der Dichter eine tertiäre Litteraten-Existenz, bereits gewöhnt an die traurige Verzichtleistung auf den Ruhm und mit mancherlei Sorgen und Kümmernissen kämpfend. Nichts ist wehmütiger als das Inkognito eines Talentes, welches oft dessen ganzes Erdenwallen begleitet und selten durch einen glücklichen Zufall gelüftet wird! Und dann hängt sich die jahrelange Verkümmerung noch bleischwer an die Schwingen des aufstrebenden Talentes, indem die lange Leidensschule keine durchgreifende Bildungsschule verstattet hat. Scherenbergs scheue Muse, der irgend ein guter Genius sein „Waterloo“ (1849) ins Ohr geflüstert, erhob sich auf einmal zu einem bewunderten Fluge; sein Name wurde bekannt und genannt vor allen anderen patriotischen Poeten, und Preußens König, Friedrich Wilhelm IV., empfänglich für dichterischen Schwung, über den er selbst gebot, unterstützte sein lange ringendes und spät auftauchendes Talent. Von allen epischen Anläufen, die wir erwähnt haben, enthalten die Scherenbergschen Dichtungen das meiste epische Element, ohne die geringste Zersetzung durch lyrische Gefühlsmomente, Kraft und Größe der Anschauung, Schwung und originelle Prägnanz der Darstellung; aber sie sind alle aus dem Groben gehauen; es fehlt ihnen der Geschmack und die künstlerische Harmonie. Scherenberg ist der Dichter des preußischen Patriotismus, der Horace Vernet einer modernen Bataillenpoesie. Sein Pegasus bäumt sich, wie ein Schlachtroß; aber er setzt auch über alle Barrieren des guten Geschmacks hinweg. Seine Bilder sind oft markig und gewaltig, aber auch bizarr und ungeheuerlich. Sein Stil leidet an allen möglichen Wort- und Gedankenverrenkungen, an vielen unmöglichen Wortbildungen und Satzfügungen; indes kann man, gegenüber den vorhergenannten Lovely-Poeten und ihrer im Munde zergehenden Süßigkeit, einen Dichter von Scherenbergs Derbheit und drauflosschlagender Tüchtigkeit nur willkommen heißen. Gegenüber dem mit Blumen umkränzten, inquisitorischen Henkerschwerte des Herrn von Redwitz ist Scherenbergs nackter, ehrlicher poetischer Haudegen mit Freuden zu begrüßen. Es bedurfte dieser gewaltsamen Luftreinigung, um die Atmosphäre deutscher Dichtung von allen benebelnden und schwächenden lyrischen Influenzen zu befreien und für die Klarheit der streng epischen Poesie geeignet zu machen. Scherenbergs Dichtungen genügen indes keineswegs den höheren Anforderungen des Epos; es sind anerkennenswerte Schlachtengemälde, in denen nur die Massen ins Feuer rücken, aus denen sich keine plastischen Heldengestalten erheben. Auch fehlt der tiefere Gedanke, die höhere, weltgeschichtliche Auffassung, selbst die Umrisse zu einem Kulturgemälde. „Erlöse uns von dem Uebel Napoleon“ — diese Tendenz des großen Weltkampfes wird nur naiv ausgesprochen,

aber nicht in ihrer ganzen Bedeutung poetisch verklärt. Es ist eine realistische Poesie, eine Poesie der Thatsachen, von großer militärischer Bravour des Ausdruckes, meisterhaft in der Bewältigung taktischer Schwierigkeiten, im Entrollen massenhafter Bilder ohne unnötige Weitschweifigkeit, in kecken Griffen der Phantasie, welche in einem schlagenden Bilde, in einer prägnanten Wendung eine ganze Situation zusammenfassen. In dieser originellen Schlagkraft des Ausdruckes keimt das angeborene Genie hervor; aber leider erfreuen sich diese Keime keiner gedeihlichen Entwickelung, keines homerischen Sonnenscheines. Es sind instinktive Treffer; aber wie viele Nieten liegen daneben! Welch ein Schlachtfeld des guten Geschmackes ist solch eine Scherenbergsche Schlachtdichtung! Da liegen abgeschossene Versfüße neben zerplatzten Gedankenbomben; hier massakrierte, zerhackte Konstruktionen, Perioden ohne Arme, Sätze ohne Kopf, das Prädikat auf der Brücke, das Subjekt im Graben; dort haufenweise Interjektionen, hier dichtgedrängte Gedankenstriche; dort abgerissene Worte, wie die Seufzer eines Sterbenden; hier langhingezogene, über einandertaumelnde Gedankenkolonnen! Alles elementarisch, ohne das entfernteste künstlerische Bewußtsein! Beste Wolle und schlechteste Wäsche — das drückt den Preis herab! Seltene Gestaltungskraft und eine ebenso seltene Form- und Geschmacklosigkeit in einer Zeit, in welcher der unreifste Schüler der Kamönen seine zierlichen, wohl skandierten Verslein glattgekämmt auf den Markt bringt.

„Waterloo" verdient von allen Scherenbergschen Dichtungen wohl den Preis, indem hier auch die metrische Form — die freizügigsten, fünffüßigen Jamben, die jeden Augenblick in das Gebiet der Daktylen auswandern — noch einigen Halt hat, und die Darstellung sich oft zu echt dichterischem Schwunge erhebt. Wie prächtig ist z. B. der Reiterkampf in stampfenden Jamben geschildert:

„Ueber
Den Bergkamm und herauf an Berges Halde
Den Säbel überm Kopf, des Rosses Bauch
Fast auf der Erde vor — herüber — und
Entgegen durch die eisernen Gassen schnaubend,
Zusammenschlägt die sausende Reiterschlacht.
Ein wirbelnder, rasender Föhn! Antreten zwanzig
Mal tausend ihren schwirren Schwertertanz
Und schlingen paarend sich den furchtbarn Reigen;
Trompeten schmettern, Nüstern schnaufen den Chorus;
Die stählernen Lüfte sprühn, der Boden funkt,
Vom trappelnden Tritt der Tanzplatz schwankt, und wenn
Die wirbelnden Paare sich fassen, lassen nicht los

Sie wieder, halten sie fest, bis rot der Eine,
Der Andre blaß, herunter von Leib und Leben:
Als tanzte Tod und Teufel auf Mont St. Jean
Den Bergtanz wieder mit hunderttausend Füßen.
Zertreten werden Bataillone, kalt
Zusammengehauen ganze Regimenter.
Vorwärts, zurück — Flut, Ebbe, Flut — schiebt hin
Und her sich die metallne See."

Die Lagerszenen durchweht ein frischer, derber, altenglischer Humor, der aber mehr Schnaps, als Nektar und Ambrosia genießt und sich mit drastischen Kernflüchen den Schnurrbart streicht. Es ist anzuerkennen, daß die Darstellung durchweg ein unverfälschtes episches Gepräge trägt, aber auch nach den späteren Veröffentlichungen, den Dichtungen: „Ligny" (1850), „Leuthen" (1852) und „Abukir, die Schlacht am Nil" (1855), „Hohenfriedeberg" (1868) zu bezweifeln, daß naturwüchsige Kraft eines bereits älteren Dichters sich über die epische Skizzenhaftigkeit zu künstlerisch abgeschlossenen Schöpfungen erheben kann. „Ligny" ist eine abgeschwächte Kopie von Waterloo, „Leuthen" und „Hohenfriedeberg", Bruchstücke aus einem großen Friedrichsepos, tragen eine Verwilderung der Kunstform zur Schau, welche für das ganze größere Werk geringe Hoffnungen erweckt. Die Erzählungsweise des Dichters knüpft trocken an geschichtliche Daten an, die sie mit derbem Humor und in anekdotischer Manier vorträgt. Der etwas gewaltthätige Chronikenstil verläuft sich ohne alle künstlerischen Einschnitte, ohne alle Gruppierung der Begebenheiten; die Sprache ist oft undeutsch uud so mit französischen Brocken und roh aufgenommenen militärischen Kunstausdrücken vermischt, daß es oft scheint, als hätte Riccaut de la Marlinière oder seine Kopie, der Königslieutenant Thorane, dies Epos gedichtet. Die metrischen Sechsfüßler treten alle Cäsuren mit Füßen und entziehen sich so jeder, auch der freiesten Messungsmethode, daß sie sich nur als Knüttelverse legitimieren können. „Abukir" steht um eine Stufe höher als „Leuthen". Abgesehen von der beliebten Sprachmengerei, der Schwierigkeit, die Technik der Marine poetisch zu bewältigen, von dem Skizzenhaften und Springenden der Darstellung und den flüchtigen Zügen, mit denen der Dichter seine Helden zeichnet, hat die ganze Schilderung wieder urkräftigen Schwung, markiges Gepräge, eine Bildlichkeit des Ausdruckes, welche, was ein mühseliger Schuldichter in breite Gleichnisse auseinanderfädelt, in einer gewaltigen metaphorischen Wendung energisch zusammenschmilzt, so daß diese Scherenbergschen Dichtungen durch ihre gesunde und markige Kraft und ungeschulte Derbheit ein heilsames Gegengewicht gegen die süßliche und formell

durchgearbeitete Lyrik der Blumen-, Wald- und Liebespoeten bilden. Man läßt sich diese poetische Kaltwasserkur, diese kräftigen Vollbäder und Douchen gern gefallen, wenn man vorher vom trüb herabsickernden Staubregen der Lovely-Atmosphäre bis zum Unmute durchnäßt worden ist.

Der markigen Richtung Scherenbergs verwandt, reiner in der Form, aber nicht von gleicher Genialität des Ausdruckes und der Darstellung ist Franz Löher in „General Spork" (1854), einem kräftig gezeichneten biographischen Heldengemälde in Versen, das von der Wiege bis zum Sarge den wackeren Haudegen durch alle Lebensschicksale verfolgt und dabei natürlich auch sehr unpoetische Perioden in gereimter Prosa berührt und besingt. Der treuherzige, chronikenhafte Stil, frei von allen überflüssigen metaphorischen Blüten, wird wohl an einzelnen Stellen seicht und trivial, erhebt sich aber dafür an anderen zu epischer Kraft der Darstellung. Der Verfasser, welcher ebenfalls der Münchener dichterischen Tafelrunde angehört, hat sich besonders durch seine wertvollen Schilderungen Nordamerikas, Ungarns, Italiens, Siciliens, Cyperns, durch die treffende Charakteristik von Land und Leuten bekannt gemacht. Seine hierher einschlagenden Schriften sind: „Land und Leute" (3 Bde., 1853) und „Geschichte und Zustände der Deutschen in Amerika" (1848), „die Magyaren und andere Ungarn" (1874). „Cypern, Reiseberichte über Natur und Landschaft, Volk und Geschichte" (1878).

Von den Berliner patriotischen Dichtern erwähnen wir noch besonders Theodor Fontane, geb. 1819 zu Neu-Ruppin, der freilich nicht in den naturwüchsigen Kreis Scherenbergs, sondern zu den sauber geglätteten Kunstjüngern Kuglers gehört. Theodor Fontane hat sich in seinen acht Preußenliedern: „Männer und Helden" (1850) mit dem Ausbaue einer preußischen Walhalla beschäftigt, die indes keine große Popularität gewinnen konnte, obwohl der Dichter, abweichend von seiner gewohnten Glätte, hier einen martialischen Ton anschlug und sich eine derb volkstümliche Färbung anzueignen suchte. Anziehender ist sein Gedicht „von der schönen Rosamunde" (1850), welches wegen seiner harmlos ansprechenden und gewandten Form, in welcher der Tragödienstoff ohne alles pomphafte Pathos, in ergreifender Weise und in Rhythmen, welche sich gefällig der Handlung anschmiegen, dargestellt ist, rühmende Erwähnung verdient. Freilich ließ sich das vorwiegend dramatische Interesse des Stoffes in einer lyrisch-epischen Dichtung nicht vollkommen ausbeuten, wie überhaupt Fontanes glatte und gelenke Dichtweise sich zwar von allen krankhaften Elementen fern hält, aber auch das tiefere Interesse, das man an der Entfaltung der Leidenschaft nimmt, nicht zu befriedigen versteht.

Dennoch läßt man sich gern auf seiner anmutigen poetischen Gondel schaukeln und mit den Versguirlanden umkränzen, die er geschickt zu schlingen weiß. Fontane hat sich auch durch lebendige Reise- und Kriegsschilderungen hervorgethan, wie seine Schriften: „Ein Sommer in London“ (1854), „Aus England, Studien über englische Kunst, Theater u. s. f.“ (1860), seine vortrefflichen Darstellungen der märkischen Gegenden und Schlösser, seine Darstellung des schleswig-holsteinschen Kriegs, des deutschen Krieges von 1866, des deutsch-französischen Krieges u. a. beweisen. Die Eindrücke der englischen Poesie und der schottischen Balladendichtung spiegeln sich in seinen „Balladen“ (1861).

Die Berliner Poeten und einige andere norddeutsche Sänger versammelte seit 1850 Otto Gruppe aus Danzig (geb. 1804) in seinem „deutschen Musenalmanach“, in welchem auch viele kaum flügge gewordene Dichter ihre Schwingen versuchten. Gruppe selbst behauptet eine eigensinnig isolierte Stellung in der Litteratur. Gegner der Hegelschen Philosophie, die er im „Antäus“ (1831) auf das heftigste angegriffen hat, wie er überhaupt in zwei späteren Schriften*) sich gegen die ganze systematische Philosophie erklärt hat und auf die Empirie Bacos von Verulam zurückging; Aesthetiker, der über die tragische Kunst der Griechen, über die römische Elegie, über die Theogonie des Hesiod Wertvolles veröffentlicht; skeptischer und polemischer Denker, der den Geist seines Jahrhunderts zu ergründen sucht; deutscher Litterarhistoriker von selbständigem Urteil, kritischer Forscher des Altertums, ist er gleichzeitig ein Epiker, der seine Stoffe aus dem Mittelalter wählt. Diese außerordentlich disparaten Elemente geistiger Thätigkeit zeugen mehr von einer vielseitigen gelehrten Bildung, von einer großen Aneignungsfähigkeit und einem kritischen Scharfsinne, der jedes Stoffes Herr zu werden weiß, als von innerem Triebe und Drange einer ursprünglichen Begabung, welche ohne wissenschaftliche Wahrzeichen den geraden Weg zu finden weiß. Dennoch ist Gruppes episches Talent nicht gering anzuschlagen. Namentlich findet sich in den „Gedichten“ (1835) manche klargerundete, anmutig ausgeführte Ballade. Auch in seinen größeren epischen Dichtungen: „Alboin“ (1829), „Königin Bertha“ (1848), „Theudelinde“ (1849) „Kaiser Karl“ (1852), „Firdusi“ (1856), offenbart sich ein unleugbares Talent der Erzählung und Darstellung; aber die entlegenen Stoffe des karolingischen und longobardischen Sagenkreises, in welche tiefere menschliche Interessen nur oberflächlich hineinspielen, lassen jene Dichtungen

*) „Wendepunkt der Philosophie im 19. Jahrhundert“ (1834); „Gegenwart und Zukunft der Philosophie in Deutschland“ (1855).

nicht aus dem Kreise der Gelehrtenpoesie heraustreten, indem die scheinbare Volkstümlichkeit des deutsch-nationalen Stoffes in Wahrheit keine ist. Denn volkstümlich ist nur, was im Geiste des Jahrhunderts empfangen und geboren worden, nicht alles, was der vaterländischen Geschichte angehört oder sich zufällig auf deutschem Boden zugetragen hat.

Dem Mittelalter entnimmt auch ein anderer epischer Dichter Josef Viktor von Scheffel (geb. 1826 in Karlsruhe, seine Stoffe, ja er sucht durch altertümelnden Humor und durch eine treuherzig naive Stilfärbung auch im Geist des Mittelalters zu dichten. Dadurch gewinnt seine Sprache etwas Knorriges, oft vor lauter ursprünglicher Deutschheit schwer Verständliches; in seinem Stil überwuchern die krausen, holzschnittartigen Arabesken, die mittelalterlichen Initialen und Majuskeln, aber die erquickliche, waldquellartige Frische seiner Dichtweise und der originelle Humor machen den Dichter zu einer keineswegs mißliebigen Spezialität unseres modernen Parnasses. Am wenigsten gilt dies von der „Frau Aventiure" (1860, 11. Auflage 1879), in welchem Gedicht die formenstrengen Nachahmungen des Minnesanges etwas Unfreies haben; auch die Dichtungen: „Bergpsalmen" (1870) zeigen eine wenig erquickliche Mischung von oft schwunghafter Naturlyrik und mittelalterlicher Klösterlichkeit. Doch Scheffels erstes und Hauptwerk, der Romanzencyklus: „Der Trompeter von Säckingen" (1855, 83. Auflage 1881), hat einen gesunden, von der späteren Manier des Autors freien Ton; deutsche und italienische Genrebilder sind in ansprechender Weise gezeichnet, und der treuliebende deutsche Trompeter, der zuletzt durch die Gnade des Papstes das deutsche Edelfräulein zur Frau erhält, ist eine durchaus volkstümliche Figur. Das Büchlein der Lieder enthält manches Anmutige und Neckische, namentlich die Lieder des weltbetrachtenden Katers Hiddigeigei, welcher überhaupt einen sehr amüsanten Chorus zu manchem in dem Gedicht geschilderten Ereignis bildet. Der Kater Hiddigeigei stammt zwar in direkter Linie von dem Hoffmannschen Kater Murr ab; dennoch hat er manchen originellen Zug in seinem Katzengesicht, und da er überdies ein lyrischer, nicht in romantischer Prosa zerflossener Kater ist, so muß man ihn schon als eine selbständige Figur gelten lassen. Köstlich ist z. B., wenn Fräulein Margaretha der Trompete ungefüge Greueltöne entlockt, daß das angorisch lange Fellhaar des Katers sich wie Igelstacheln aufsträubt, der Monolog dieses Katers mit seinen revolutionären Tendenzen gegen die Menschheit und seinen Betrachtungen über menschliche Katzenmusik. Auch andere Monologe des Katers gehören zu den Kabinetstücken der Scheffelschen

Dichtung, die in ihrer Anspruchslosigkeit und Frische gewiß noch viele Leser erheitern wird.

In „Gaudeamus," Lieder aus dem Engern und Weitern (1867, 34. Aufl. 1880), herrscht ein humoristischer Grundton; das Altertümliche dieser Sammlung tritt hier nicht mit der Prätension selbständiger Geltung auf, sondern nur als eine Eigentümlichkeit des humoristischen Barockstils. Originell und barock sind diese Lieder; sie gemahnen uns oft wie Heinesche Gedichte in mittelalterlichem Mummenschanz. Der erste Abschnitt bringt naturwissenschaftliche Gedichte, in denen besonders die Gestalten der Urwelt, der Ichthyosaurus, der Tatzelwurm, das Megatherium, eine große Rolle spielen. Der Humor in diesen Gedichten gehört allerdings zu einer Sorte von zweifelhafter Berechtigung, zur Sorte des „gelehrten Humors," aber die Ausführung ist eine so derb volkstümliche und drastische, daß man die Entlegenheit der Stoffe darüber vergißt. Das Guanogedicht und einige andere tragen sogar einen gewissen Cynismus zur Schau, der aber bei seiner Naivetät nicht verletzt. Der zweite kulturgeschichtliche Abschnitt wirkt komisch durch den Kontrast zwischen der altersgrauen Färbung und dem modernen Inhalt. Gleich das erste Gedicht bringt den Monolog eines Pfahlmenschen; „Pumpus von Perusia" schildert in parodistisch erhabenen Trimetern den ersten Pumpversuch der Erde. Volkstümlich ist das Gedicht: „Die Teutoburger Schlacht" geworden. Freilich finden sich auch manche Gedichte, in denen der Humor nicht recht in Fluß kommen will und die dadurch einen verzwickten und manierierten Charakter erhalten.

Ein mit Scheffel geistesverwandter Dichter ist Julius Wolff, geb. 1834; er lebt in Berlin, nachdem er den Feldzug gegen Frankreich mitgemacht hat, dem seine ersten Liederblüten: „Aus dem Felde" (1872) gewidmet waren. Sein anmutendes und liebenswürdiges Talent spricht sich besonders in jenen Dichtungen aus, in denen er die alte Volkssage wiederzubeleben suchte: „Till Eulenspiegel Redivivus" (1874), „Der Rattenfänger von Hameln" (1873), „Der wilde Jäger" (1877). „Till Eulenspiegel" erscheint durchaus modernisiert; er ist nicht mehr der grobe Volksnarr, sondern ein lustiger Weltmann mit satirischer Ader, dessen Schalkstreiche die Krähwinkelei, die Intoleranz und das Unwesen der Schwarzen und Roten bloßstellen. An freien Phantasiestücken fehlt es nicht: wir erwähnen nur den Besuch beim Vater Rhein und seinen Nebenflüssen: „Der Rattenfänger von Hameln" hat diese Gestalt der Volkssage in eine freierfundene Dichtung verwebt, welche von andern in mehrfacher Gestalt als Oper und Posse auf die Bühne gebracht wurde, und zwar

mit gutem Erfolg. Vorzüglich ist die Schilderung des mittelalterlichen Lebens im einheimelnden Rahmen einer kleinen Stadt und tadellos die Trochäen, in welchen der Dichter die Abenteuer des Sagenhelden erzählt. Was aber allen diesen „Aventiuren“ einen besonderen Reiz verleiht: das sind die nach Scheffels Vorgang in die erzählenden Verse eingereihten Lieder, welche dem Dichter unter den modernen Lieder- und Minnesängern einen bevorzugten Platz einräumen; sie sind so anmutig, stimmungsvoll und oft von so frischem, wir möchten sagen, gesangfreudigem Humor beseelt, daß sie durchweg wie lyrisches Berg- und Quellwasser erquicken. Das gilt auch von den mehr mittelalterlich gehaltenen Liedern in Wolffs neuester umfangreichster Dichtung: „Tannhäuser“ (2 Bde., 1880), in welcher Tannhäuser mit Heinrich von Ofterdingen und dem Sänger des Nibelungenliedes identifiziert ist. Dies Werk ist zu weit ergossen, zu sehr biographisch erschöpfend, wenn auch die Daten der Biographie entweder freierfunden oder mit dichterischer Freiheit zusammengestellt sind. Oft verfällt die Dichtung in den Ton der gereimten Chronik: Kloster- und Ritterleben, besonders das freie, wenig prüde Leben in einem Liebeshof nach provençalischem Muster, der Wartburgkrieg und die Grotte der Venus: das alles wird zwar lebendig geschildert; dazwischen schieben sich aber trockene historische Berichte aus der deutschen Kaiserchronik ein über Kreuzzüge und Schlachten mit den Ungarn: da fehlt die eigentlich poetische Farbe. Bedenken muß auch dies Amalgam von drei dichterischen Persönlichkeiten erregen, dies gleichsam dreiköpfige Sagenbild des Tannhäuser-Ofterdingen-Kürnberger; am bedenklichsten ist die Verschmelzung des letzteren mit dem ersteren. Der Held der Venussage, ein ritterlicher Don Juan, dessen qualité maitresse, um mit Taine zu sprechen, doch die Wollust ist, als Dichter des großen Nationalgedichtes, dieses keuschen Epos, dem gerade jeder Zug üppiger Sinnlichkeit fehlt: das bleibt doch eine zu willkürliche Erfindung des Dichters und ein ungeeigneter Abschluß. Hier ein Liebesepos, das uns die verschiedensten Schattierungen dieses Gefühls von der zarten Neigung zum wildesten Rausche vorführt. Auch Tannhäuser ist reich an prächtigen Liederblüten, an lebendigen Schilderungen, prägnant ausgedrückten Reflexionen und köstlichen Genrebildern. Auch ein junger Dichter „Gustav Kastropp“ hat „Heinrich von Ofterdingen“ (1880) zum Helden eines Epos gemacht, in welchem der Wartburgkrieg und der Streit mit dem bösen Zauberer Klingsohr den Mittelpunkt bildet. Die Dichtung enthält viele hübsche Lieder im echten Ton des Minnegesangs und doch ermüdet das fortlaufende Singen und Klingen. Der Dichter setzt uns gleichsam immer seine Harfe auf die Brust. Die Weisheit des Narren bringt eine

atomistische Gnomik im Stil des Meistersangs in die Dichtung, die allerdings wie ein endlos plätschernder Springbrunnen niedertropft. Bedeutender ist „Kain" desselben Dichters (1880); der Held erscheint hier als ein Faust-Don Juan der Urzeit, als ein Tannhäuser, der eine zeitlang in der Grotte bei der talmudistischen Lilith haust: Kastropp verlegt seine Dichtung in die Welt der Gefühle und Leidenschaften; hier spielen sich ihre Konflikte ab; nicht wie bei Byron ist Kain der atheistische Titane; nicht wie bei ihm geht aus dem scharfen Gegensatze der Weltanschauung der erste Brudermord hervor. Die in reimlosen Jamben abgefaßte Dichtung enthält viel Schwunghaftes und manche großartigen Züge.

Ein Jünger der neueren Scheffel-Wolffschen Richtung ist auch Rudolf Baumbach, der in seiner größeren Nordlandsballade „Harald und Hilde" (1878) eine wohlmotivierte Dichtung in gefälliger Form verfaßt hat; seine Alpensage: „Zlatorog" (1877) verrät ein tüchtiges Talent für Naturschilderung, besonders der Tyroler Berge und schlägt einen frischen schwunghaften Ton an. Noch mehr tritt dies hervor in seinen Liedersammlungen „Lieder eines fahrenden Gesellen" (1878) „Neue Lieder eines fahrenden Gesellen" (1880). Alle atmen leichten Guß und Fluß einer anmutig schalkhaften Natürlichkeit und einige dieser Lieder gemahnen in der zierlichen Architektonik ihres Strophenbaus wie Miniaturkunstwerke.

Mittelalterliche Stoffe wählt auch Wilhelm Hertz (geb. 1835 zu Stuttgart, ein Jünger des Münchener Dichterkreises). Ihn zieht nicht die treuherzige Naivetät dieser Stoffe an, sondern das Liebesabenteuer, die Minne in ihrer irdisch sinnlichen Gestalt, die er mit einer, im Ausdruck knappen, aber doch intensiven Leidenschaft darstellt, so in seiner Hauptdichtung: „Lanzelot und Ginevra" (1860), in welchem die Liebesnächte in die wärmste dichterische Beleuchtung gerückt sind. Unbedeutender ist: „Heinrich von Schwaben" (1869), in welchem Gedicht eine mittelalterliche Anekdote in anmutender Form behandelt ist. Die Darstellungsweise von Hertz ist graziös und formgewandt; doch merkt man oft das Vorbild der mittelalterlichen Kunstepik, das für den echten epischen Stil nicht immer günstig ist: zu wenig Gliederung und Halt in der über Wesentliches oft hinweg gleitenden Erzählung, zu viel Duft, zu wenig Anschaulichkeit*). Noch zerflossener ist die Epik in „Jungfriedel, der Spielmann" (1854) von August Becker (geb. 1829 in der Rhein-

*) Wir erwähnen noch: „Gedichte" (1859), „Marie de France," poetische Erzählungen nach altbretonischen Liebessagen und besonders „Hugdietrichs Brautfahrt" 1863.

pfalz, lebt in Eisenach). Diese poetischen Kulturbilder aus dem sechszehnten Jahrhundert, aus seinem Sänger-, Wander- und Kriegerleben sind nur an einen lockern Faden gereiht und nur hin und wieder erheben sich einige der eingelegten Lieder über den nachgeahmten Minnegesang und die alltägliche Bänkelsängerei.

Von einzelnen epischen Dichtungen erwähnen wir noch „die Königsbraut“ von Friedrich von Heyden aus Nerfken in Ostpreußen (1789—1851), preußischem Regierungsrate in Breslau, einem Autor, der sich in verschiedenen Gattungen der Poesie versucht hat, und dessen Talent durch formgewandte und anmutige Darstellung über den bloßen Dilettantismus hervorragt. „Reginald“ (1831), die Hohenstaufendichtung „das Wort der Frau“ (1843) und „der Schuster zu Ispahan“ (1850) tragen alle den Stempel einfach klarer Anschauung und eines liebenswürdigen Gemütes, obwohl das Künstlerische oft dem persönlichen Behagen und Belieben untergeordnet wird. Der ansprechende, harmlose Humor geht oft in eine etwas breite Geschwätzigkeit über, und mancher Gedanke verlohnte sich kaum des metrischen Ritterschlages, da er sich in hausbackener Prosa besser behagt hätte. In den von Theodor Mundt herausgegebenen „Gedichten“ (1852) ist zwar viel „geheimes Glockenklingen der Poesie,“ aber auch ein mißmutiges Grollen mit der Zeit und ein etwas einseitiges Stillleben. Zu den epischen Versuchen gehört auch das „Welfenlied“ von Gustav von Meyern (1854), eine Feier des Welfenstammes und seiner ausgezeichneten Regenten in einzelnen poetischen Erzählungen, in einfach-kräftiger Form:

„Zu Braunschweig auf dem Platze
Schaut trotzig ein Löw ins Land,
Den an der Eisentatze
Von Alters das Reich erkannt.“

Patriotische Begeisterung und echt nationaler Sinn durchwehen diese Gedichte, welche, von jeder metaphorischen Ueberladung frei, in kernig-gesunder Weise und oft dichterisch schwunghaft gehalten sind. Daß diese poetische Chronik des Welfenhauses auch einzelne weniger ergiebige historische Stoffe berührt, welche sich spröde gegen die dichterische Auffassung verhalten, war bei der Anlage des Gedichtes nicht leicht zu vermeiden. Desto bedeutsamer treten einzelne Heldengestalten hervor, besonders Heinrich der Löwe mit der begeisterten Introduktion: „der Fels im Rhein“ und Herzog Friedrich Wilhelm, der volkstümliche Heros, der in den Gedichten: „der Welfenzug“ und „Quatrebras“ würdig gefeiert wird. Mit diesem patriotischen Balladencyklus kontrastiert eine erotische Dichtung, die

episch einheitsvoll in Stoff und Form gehalten ist: „Nur Jehan" von Hermann Neumann (1852), geb. 1808 zu Marienwerder, Offizier, seit 1853 Oberinspektor der Garnisonsverwaltung in Neisse † 1875. Die schönen, klaren ottave rime dieses Gedichtes atmen einen Zauber, der an Schulzes „bezauberte Rose" erinnert, und sind von anerkennenswerter Vollendung der Form. Auch die einfach-ansprechende und doch spannende Verknüpfung der Begebenheiten, die prächtige Schilderung des Thales von Kashmir und des Rosenfestes, das Gleichmaß eines lebendigen und nirgends überreizten Stiles lassen einen harmonischen und künstlerischen Eindruck zurück. Neumanns „Jürgen Wullenweber" (1846) ist ein Romanzencyklus, der bei manchem kräftigem Zug doch hinter „Nur Jehan" zurücksteht. Wie in diesem Gedicht sucht Neumann auch in „Dinonhy" (1865) durch den Zauber der Ferne zu wirken. Seine Heldin ist eine Afrikanerin, wie die Heldin der Meyerbeerschen Oper, und zweifelloser als diese der äthiopischen Rasse angehörig. Ihre Liebe zu einem portugiesischen Ritter und die Abenteuer, welche die Liebenden bestehen, bis sie zusammen den Tod erleiden, bilden den Inhalt des in buntem poetischen Farbenschmuck prangenden, aber etwas zerflossenen Gedichts. Enthusiastische Wärme zeigt Adolf Strodtmann in seinen epischen Dichtungen, von denen wir als die beste: „Rohana, ein Liebesleben in der Wildnis" (1857) hervorheben. Der Stoff ist nicht neu und erinnert an Dingelstedts „Roman" und Böttgers „Habana;" auch fehlt das epische und charakteristische Element und die innere Motivierung der Handlung; das Leidenschaftliche überwiegt und erstickt die Plastik. Dagegen ist der Ausdruck der Empfindung oft machtvoll und plastisch. Die Rhythmen der Dichtung sind meistens von einer stürmischen und doch gefälligen Beweglichkeit, und ihr Gang ist dem Inhalte mit vielem Takt angepaßt. Ein Dichter von lebendiger Phantasie, Adolf Stern (geb. 1835 zu Leipzig, lebt in Dresden), zeigt im „Sangkönig Hiarne" (1853) und besonders in den größern Epen „Jerusalem" (1858) und „Johannes Gutenberg" (1872) ein beachtenswertes Talent für schwunghafte Schilderung. Auch in seinen „Gedichten" (2. Aufl. 1870) ist feines Kunstgefühl und eine anmutende Darstellungsgabe unverkennbar. Ein anderer in Dresden lebender Dichter, Robert Waldmüller (Charles Eduard Duboc aus Hamburg), zeigte schon in seinen ersten „Gedichten" (1857), in denen das Allegorische überwiegt und in „Lascia Passare" (1857) besonderes Talent für die feinere genrebildliche Darstellung. „Merlins Feiertage" (1853) stehen weit höher durch einen oft originellen Humor und manches anheimelnde Lebensbild, während das Gedicht: „Die Irrfahrten" (1853) sich zu sehr ins Weite verläuft

und der Grundgedanke etwas Schielendes hat. Die „Dorfidyllen“ (1860) sind anmutig und lebensfrisch, ebenso die Alpenidylle: „Walpra“ (1874). Ein Talent für Märchendichtung, die mit frisch aufblühenden Liedern geschmückt ist, offenbart sich in „Dornröschen“ von Livius Fürst (1865).

In der großen Mehrzahl der erwähnten epischen Versuche herrscht das lyrische Element vor, nur bei Scherenberg fehlt aller lyrische Duft, aber der epische Stil prägt sich nur in Fragmenten aus. Die strengeren Studien des epischen Stiles bedurften indes einer Versform, welche sich von selbst gegen alle Verlockungen der Lyrik spröde verhielt, und so wenig wir den Hexameter als metrische Grundform eines nationalen deutschen Epos billigen möchten, so mußte er doch ganz passend erscheinen als Reck und Barren für epische Turnübungen und zur Stärkung der in der weichlichen Lyrik erschlafften Muskeln des Stiles.

Schon Moritz Hartmann hatte sein idyllisches Epos „Adam und Eva“ in Hexametern geschrieben und mit Hilfe dieses Versmaßes in einzelnen Partien epische Gedrungenheit und Anschaulichkeit erreicht. Seinem Beispiele folgten Paul Heyse in seiner „Thekla“ und Julius Grosse in dem „Mädchen von Capri“ (1860) und „Gundel vom Königssee“ (1864). Beide Dichter gehören der Münchener Dichterschule an, welche, gleichgültig gegen die Zeitgedanken, ihre Stoffe nimmt, wo sie dieselben findet, und durch Kunst der Behandlung das Recht erworben zu haben meint, an die Dauer ihrer Schöpfungen zu glauben. Der streng epische Hexameter wird von diesen Dichtern für Novellen und Legenden in Versen angewendet, obschon nur naiv idyllische Stoffe, die an Theokrit gemahnen, seine Anwendung einigermaßen rechtfertigen könnten.

Julius Grosse, den wir schon unter den modernen Kriegslyrikern erwähnten, ist 1828 zu Erfurt geboren, studierte dann in Halle, lebte längere Zeit in München, bis er als Sekretär der Schillerstiftung 1870 nach Weimar übersiedelte; er bewährt ein rüstiges und vielseitiges Talent, für den Pomp und großen Wurf mehr geschaffen, als für geschulte Kleinmalerei; aber grade wie bei Heyse vermissen wir bei ihm, obschon er sich auch der Bewegung der Zeit neuerdings mit besonderem Glück anschloß, die Originalität einer tieferen Weltanschauung. „Das Mädchen von Capri“ behandelt einen Liebesroman mit jenen Pointen, wie sie die altitalienische Novellistik liebt. Untreue Liebe aus depit amoureux, die sich noch dazu in der Adresse irrt, ein Szenenwechsel der Handlung, der vom Golf von Parthenope bis an die Beresina springt: das sind alles Bestandteile, die sich in einer leichtbeweglichen Novelle anmutig fügen, aber dem strengen epischen Stil widerstreben. Das Epische liegt hier nicht im

Wesen der Handlung, sondern in ihrem Beiwerk, in den Landschafts- und Sittenschilderungen, die von dem Dichter mit dem Zauber eines hervorragenden Formtalents ausgeführt sind. Auch in „Gundel vom Königssee" liegt der Reiz der Dichtung in den großartigen Naturschilderungen der Alpenwelt; das Schwanken der Heldin zwischen den zwei Liebhabern, zwischen denen der Dichter ihr die traurige Wahl läßt, ist durchaus novellistisch, auch psychologisch nicht genugsam motiviert. Wenn die Hexameter in dem „Mädchen von Capri" viel zu wünschen übrig lassen, indem sie namentlich in bezug auf die Cäsur nicht immer sorgsam gebildet sind und bisweilen das rhythmische Gefühl verletzen, so stört in „Gundel vom Königssee" die falsche Volkstümlichkeit einzelner dem Dialekt angehöriger Ausdrücke, welche im stilvollen Hexameter sich stillos ausnehmen. In anderen Erzählungen hat Grosse Trochäen oder andere Verse gewählt. In orientalischem Kostüme erscheint er in „Farek Musa" und in „Tamarena," Stoffe, deren Kern eine märchenhafte Täuschung bildet, die uns allzu phantastisch aufgebauscht erscheint. Im „grauen Zelter" ist wenigstens ein humoristischer Reiz. Diese Erzählungen sind teils in der früheren Sammlung: „Epische Dichtungen" (1860) enthalten, teils in der neuern: „Erzählende Dichtungen" (6 Bde., 1872—73). Freie Phantasiespiele, mit novellistischer Gewandtheit ausgeführt, mit dem Reiz eines glänzenden Schilderungstalentes: das sind diese poetischen Erzählungen.

Ein gleiches Kaleidoskop von Liebesabenteuern schildert Paul Heyse in seinen poetischen Novellen, obschon er in einigen derselben eine Meisterschaft in graziöser Formbeherrschung bewährt, die von den Gleichstrebenden nicht erreicht wird. Paul Heyse ist in Berlin 1830 geboren als Sohn des Sprachforschers K. W. L. Heyse; unter Boeckh und Lachmann machte er tüchtige philologische Studien; mehrere Reisen nach Italien und die eifrige Beschäftigung mit romanischen Sprachen und Litteraturen gaben seinem dichterischen Streben eine gediegene Grundlage. Seit dem Jahre 1854 lebt er in München, wo er lange Zeit als der jüngste dem Dichterkreise des König Max angehörte, auf die Pension, die er von den bayrischen Königen bezog, indes später verzichtete, als seinem Freund Emanuel Geibel, dessen politische Gesinnung er teilte, in Folge seines Gedichts auf König Wilhelm die bayrische Pension entzogen wurde. Er lebt in glücklichen Verhältnissen seiner dichterischen Muse.*)

Heyse ist ein graziöser, wohlgezogener Liebling der Musen, der

*) Paul Heyses „Gesammelte Werke" erschienen in 10 Bänden 1872—73.

Wielands anziehende Schwatzhaftigkeit und der italienischen Epiker phantastische Weitschweifigkeit vereinigt. Seitdem die chinesische Geschichte: „Die Brüder“ (1851) und die poetische Erzählung „Urika“ (1852) erschien, hat Heyse unermüdlich in Vers und Prosa erzählt; seine „Novellen in Versen“ (1870), eine sehr umfangreiche Gesamtausgabe der erzählenden Dichtungen, sind ein Zeugnis dieses seltenen Fleißes. Die Behandlungsweise Heyses ist eine durchaus subjektive; er steht über seinem Stoff und treibt sein souveränes Spiel mit ihm. Eine bestimmte Weltanschauung spricht nicht aus diesen Dichtungen; man muß bei Heyse immer fragen: was ist des Dichters eigenster Kern, was denkt er über Sitte und Liebe, über Welt und Gott? Gehört er zu den bejahenden oder verneinenden Geistern? Ist er Pessimist oder Optimist? Welchen Glauben hat er an die Zukunft der Menschheit? Alle diese und andere wichtige Momente, welche die bei einem Shakespeare, Goethe und Schiller leicht nachweisbare Weltanschauung der Dichter bilden, bleiben bei Heyses Gedichten in unbestimmtem Dämmer; die Moral seiner Fabeln giebt keine Antwort darauf, ebenso wenig der Inhalt derselben; sie lassen selbst einen künstlerisch hineingeheimnisten Grundgedanken vermissen. Paul Heyse hat freilich in seinem größeren Roman: „Kinder der Welt“ alle Ankläger seiner akademischen Richtung dadurch überrascht, daß er auf jene Fragen eine sehr entschiedene und geistvolle Antwort giebt. Diese kommt wohl dem Dichter, aber nicht seinen früheren Dichtungen zugute, denen die Kühle und Glätte marmorner Form als höchstes Ziel gilt.

Die Anhänger der akademischen Dichtweise werden uns sofort beweisen, daß die Dichtung auf derartige Katechismusfragen gar keine Antwort zu erteilen brauche, daß das Schöne sich selbst Zweck sei und ein Kunstwerk um so höher stehe, je weniger es sich mit irgend welchen Fragen der Moral, der Tendenz, der Weltanschauungen einlasse. Das Ideal dieser Kunsttheorie ist die buntschillernde Seifenblase, die, harmonisch gerundet und farbenreich, den Augen zur anmutigen Schau, in den Lüften vorschwebt. Wir beharren indes bei unserer entgegengesetzten Ueberzeugung, daß die Größe der großen Dichter gerade in der Eigentümlichkeit der Weltanschauung liege welche Gedanken und Form bei ihnen durchdringe, und zwar ohne daß das Kunstwerk deshalb klaffende Lücken für die gewaltsam hervorbrechende Tendenz offen lasse, sondern in so intimer Weise, wie bei der Endosmose der Pflanzen die nährende, lebenspendende Flüssigkeit durch die geschlossenen Gewebe dringt.

Der Selbstzweck der Kunst führt oft zur Schaustellung eines sehr bunten Trödels, zu einer Formenspielerei, welche zuletzt ohne alle innere

Nötigung schafft. Dies gilt auch von dem äußern Kostüm. Warum spielt eine Erzählung, wie „Die Brüder," gerade in China? Hat ihr Inhalt irgend welchen Zusammenhang mit den Sitten des Volks? Kann die Geschichte nicht in der ganzen Welt ebenso gut spielen? Warum wählt der Dichter das verzopfte Reich der Mitte zum Hintergrunde? Ebenso darf man fragen, aus welchem Grunde bringt der Dichter eine Novelle von Boccaccio in Verse? Legt er ihr in seiner „Braut von Cypern" einen tieferen Gehalt unter; dichtet er sie um in einer Weise, wie Shakespeare manche italienische Novellen umgedichtet hat? Nein, es ist keine Umdichtung, sondern eine Neudichtung, die sich darin gefällt, einzelne Szenen poetischer auszumalen, die Handlung mit üppigem Reimschmuck auszustaffieren und mit geistreichen Salonplaudereien zu durchwirken. Jede Naivetät der Erzählung geht natürlich bei dieser Behandlungsweise verloren, wenn auch die Anmut poetischer Schilderung und die Arabesken feinsinniger Laune zu freier Bewährung Raum gewinnen.

Das Streben nach Reinheit und Korrektheit der Form, getragen von einem sprachlichen Talent und feinem Gefühl für das Schöne, kann natürlich nur Dichtungen schaffen, die nach dieser Seite hin warme Anerkennung verdienen und dort, wo eine günstige Stoffwahl hinzukommt, wird auch der dichterische Hauch nicht fehlen, der die gelungenen Formen unserer Teilnahme näher rückt. Die Beleuchtung bleibt indeß auch bei leidenschaftlichen Szenen eine gedämpfte, wie namentlich das in der Revolution spielende Gedicht „Urika" beweist, das im übrigen noch am meisten von dem modernen Pathos der Humanitätsgedanken durchdrungen ist. In der Form weniger vollendet als die spätern Dichtungen Heyses, hat es doch einen wärmeren Herzschlag als diese. Ueberhaupt zeigten die ersten Gedichte mehr unbefangene Hingebung an den Stoff, wie auch „Margherita Spoletina" beweist, eine Hero- und Leander-Ballade mit vertauschten Rollen, in einem nicht ironisch zersetzten Stil ausgeführt. Am wenigsten sprechen uns die Künstlernovellen „Michel Angelo" und „Rafael" an. Der Stil, namentlich in dem letztern, ist meistens manieriert und die Vergötterung des Genius, dem gleichsam die gebratenen Tauben der Venus in den Mund fliegen, will unserer Zeit nicht mehr munden. „Syritha" ist ebenfalls süßlich und manieriert; diese nordländische Amaranth, welcher schließlich denn doch der Rechte zu teil wird, nachdem derselbe sich falsch adressiert hat und eine unbequeme Ghismonde glücklich los geworden ist, macht keinen erfreulichen Eindruck. Dagegen ist „Das Feenkind" ein ganz erquickliches Gedicht, von heiterster Haltung, in seinen humoristischen Schilderungen glücklich und ergötzlich, und auch,

wo es sich um den Ausdruck ernster Empfindung handelt, von wohlthuender Wärme. Die „Idyllen von Sorrent" sind goethisierend in der Form; das italienische Natur- und Volksleben ist in ihnen wohl getroffen; nur sind sie denn doch oft etwas zu plauderhaft und nicht immer gelingt es dem Dichter, das Detail des realen Lebens poetisch zu verklären. In formaler Hinsicht und in bezug auf poetischen Wert möchten wir den Terzinen „Der Salamander" den Vorzug geben. Wenn auch der Grundton dieses Gedichts von einer etwas blasierten Färbung nicht freizusprechen ist, so hat dasselbe doch einige poetische Schönheiten ersten Ranges; die Behandlung der Terzine ist meisterhaft, und die graziöse Vornehmheit, welche der Heyseschen Muse in ihren besseren Momenten eigen ist, vereinigt sich hier mit sinnreichen Reflexionen über das Leben. Der Inhalt des Gedichts ist ein Liebesabenteuer, eins jener vergänglichen Liebesabenteuer, wie es die Goetheschen Distichen und Dingelstedts Roman schildern; aber der poetische Hauch, der gegenüber den soliden und dauernden Neigungen, grade ein flüchtig verrauschendes Glück umschwebt, schwellt die Segel der Heyseschen „Terzinen" als günstiger Fahrwind für sein Dichterschifflein.

Sowie uns Heyse Romanzen und Terzinen vorgeritten als musterhaft dressierte Schulpferde, gelüstete es ihn auch, seine poetischen Bereiterkünste an dem Hexameter zu zeigen. So entstand „Thekla" (1859, 2. Aufl. 1863), ein Gedicht in neun Gesängen, dessen Stoff an und für sich geeigneter gewesen wäre, als Legende in vierfüßigen Trochäen behandelt zu werden. Die Heldin des Gedichtes ist ein Mädchen aus Ikonium, welches einem christlichen Manne ihr Herz zuwendet, ihn im Gefängnis besucht, dabei ergriffen und zum Feuertode verurteilt, aber auf dem Scheiterhaufen selbst durch ein Wunder errettet wird, das heißt durch ein zur rechten Zeit aufsteigendes Gewitter, dessen Regenfluten die Flammen löschen, und dessen Blitze den Kybelepriester, den Anstifter des Unheils, erschlagen. Der Kampf des Christentums und Heidentums hat für uns nur dann eine tiefere Bedeutung, wenn er als ein Kampf der Weltanschauungen, der in der Gegenwart noch fortdauert, und nicht in seinen Aeußerlichkeiten, in dem Märtyrertum und dem Wunder, aufgefaßt wird. Nun hat sich zwar Paul Heyse mehrfach Mühe gegeben, diesen Kampf der geistigen Gegensätze in einer noch dazu wesentlich modernisierten Färbung darzustellen; doch die kühle Haltung und der Mangel an Dichterglut und schlagender Schärfe lassen diese Parteien wenig erquicklich erscheinen, so daß der Hauptnachdruck auf dem Legendenhaften liegt. Hierzu kommt, daß der Dichter durch die Wahl einer Heldin statt eines Helden den großartigen geschichtlichen Kampf in eine mehr passive Sphäre herab-

zieht. Die Form der Dichtung zeichnet sich durch jene akademische Glätte und Sauberkeit aus, durch welche Paul Heyse die Platensche Richtung weiter fortbildet. Die Hexameter sind untadelig, Sprache und Bilder durchaus korrekt, einzelne Schilderungen sehr lebendig. Dafür muß man bei Heyse vieles Breite und Seelenlose mit in den Kauf nehmen, denn seine Dichtungen kann man nur sauber gearbeiteten Blumenvasen in antiker Form vergleichen; aber die Blumen sind nur auf die gebrannte Erde aufgemalt und blicken nicht als naturwüchsige Kinder der Flora in duftiger Fülle als Inhalt des anmutig geformten Gefäßes uns entgegen.

Nicht geringere Vorzüge der Kunstform, aber mehr innere Wärme finden wir in einer andern Hexameterdichtung: „Euphorion" von Ferdinand Gregorovius (1858, 3. Aufl. 1876). Der Verfasser, geb. 1821, ein talentvoller Ostpreuße, debütierte zuerst mit humoristischen Romanen, in denen eine Jean-Paulisierende Ader nicht zu verkennen war. In der Lyrik versuchte er sich mit magyarischen Gesängen, im Drama mit einem welthistorischen Charaktergemälde, auf das wir später zurückkommen werden. Allgemeines Aufsehen erregte sein Werk über „Corsika" (2 Bde., 1854); es verriet vielseitige und gründliche Bildung, poetischen Sinn, eine seltene Gabe der Darstellung, die der Verfasser schon früher auf historischem Gebiete als Biograph des Kaisers Hadrian bewährte, die aber noch mehr in der Schilderung der Naturbilder und Volkszustände hervortritt. Aehnliche Schriften über Italien reihten sich jenem Hauptwerke an*). In „Euphorion" bietet der Dichter eine poetische Erzählung in streng epischer Form und von echt klassischem Hauch durchweht, getragen von seinen antiken Kunst- und Lebensstudien. Einheit der Handlung, plastische Darstellungsweise und Sinnigkeit im Plan des Ganzen, wie in der Ausführung des Einzelnen zeichnen diese Dichtung aus. Der Held derselben, Euphorion, ist ein griechischer Sklave in Pompeji im Hause des Arrius Diomedes, ein Meister der bildenden Kunst, der jenen prächtigen, in diesem Hause ausgegrabenen Kandelaber schuf, welcher sich jetzt im Museum der Bronzen Neapels befindet und dort auf den Dichter einen solchen Eindruck machte, daß er auf ihm gleichsam die Lampen seiner Dichtung aufstellte. Er nimmt an, daß Euphorion diesen Kandelaber in seiner Werkstatt verfertigte, um die Feier der Wiederkehr seiner geliebten Jone, der Tochter seines Herrn, die sich in Rom aufgehalten, damit zu verherrlichen. Die Lampen sind Erfindung des Dichters; er hat sie sinnig aus-

*) „Figuren, Geschichte, Leben und Szenerie aus Italien" (1855), neue Aufl. 4 Bde. (1870), „Die Grabmäler der römischen Päpste" (1857); vor allem die vorzügliche „Geschichte Roms im Mittelalter" (1.—6. Bd., seit 1859.)

gewählt und zugleich den Inhalt seiner vier Gesänge damit bezeichnet. Die Heimkehr der Herrin, Euphorions Liebe zu ihr, das Gastmahl mit den schönen Wechselreden über das Kunstwerk, das der Sklave vollendet, die Freilassung desselben, der Ausbruch des Vesuv, die Rettung und das Glück der Liebenden: das bildet den einfachen und harmonischen Gang der Handlung. Wenn man über die Formverwilderung der neueren Litteratur sich hier und dort beschwert hat: so braucht man diese Ankläger nur auf Heyse und Gregorovius zu verweisen. In formeller Beziehung sind die Hexameter Goethes und Schillers schülerhaft im Vergleich mit denen der beiden neueren Dichter. Ihre Hexameter sind nicht nur frei von Trochäen, nicht nur ist die Cäsur in ihnen auf das strengste beobachtet — nein, auch der malerische Charakter des Verses ist mit vielem Geschick benutzt, um die Schilderung abzuspiegeln. Die preisgekrönte Erzählung Hebbels: „Mutter und Kind" (1859), auf die wir noch einmal zurückkommen, ist ebenfalls in freilich minder tadellosen Hexametern geschrieben, auch die anspruchslose Idylle: „Irmgard" von A. Tellkampf (1851), welche sich an Goethes „Herrmann und Dorothea" anschließt, indem sie ein Liebesgeschick auf dem großartigen Hintergrunde der Befreiungskriege aufträgt. Freilich greifen diese bedeutender in die Handlung ein, als die französische Revolution im „Herrmann und Dorothea", doch wird der idyllische Grundzug des Gedichtes durch das Auftreten von Napoleon und Blücher nicht gefährdet, ebensowenig wie die schlichte Einfachheit des ansprechenden dichterischen Vortrags.

Ueber die Novelle in Versen, die poetische Erzählung, das Schlachtgemälde gingen fast alle diese epischen Anläufe, mochten sie nun eine strengere oder mehr gelockerte Form wählen, nicht hinaus. Den größten Wurf und meisten Zusammenhalt hatten noch die oben erwähnten philosophischen Dichtungen Mosens, Hamerlings und Hellers. Doch auch der Versuch, ein großes historisches Epos zu schaffen, blieb nicht aus, konnte aber, bei aller imponierenden Massenhaftigkeit des Ganzen, bei der genialen Durchführung des Einzelnen, doch den Eindruck der Reimchronik nicht überwinden. Der Dichter der „Weltseele", Arnold Schlönbach, hat seinem umfangreichen Epos „Die Hohenstaufen" (1859), ebensowenig wie seinem Ulrich von Hutten", einem vaterländischen Gedicht in zwanzig Liedern (1862), einen künstlerischen Organismus zu geben vermocht; es ist kein Kreis, nicht einmal ein Sektor der Geschichte, sondern ihre geradlinige Fortbewegung in infinitum, was in einer Reihe dichterischer Lieder uns vorgeführt wird. Schlönbachs geschichtliche Auffassung, die weit davon entfernt ist, der Hohenstaufen italienische Eroberungszüge zu

verherrlichen, die dem Zeitalter der Reformation seinen geistigen Kern abgewinnt, verdient alles Lob; einzelne Schilderungen zeugen von dem Talent des Dichters; doch das Ganze bleibt eine rudis indigestaque moles, ein Konglomerat weltgeschichtlicher Kapitel, die aneinandergeschweißt, aber nicht zum Kunstwerk umgeschmolzen sind. Weit besser ist der „Stedinger Freiheitskampf“; ein vaterländisches Gedicht in 18 Gesängen (1864). Hier ist doch mit der Beschränkung auf einen bestimmten Kampf die epische Grundlage gewahrt, auch das volkstümliche und sittenbildliche Kolorit giebt eine einheitliche Haltung und einzelne Schilderungen der Kämpfe und des Sturmes sind von großer Lebendigkeit.

Leider ist auch Herrmann Linggs dreibändiges Riesenepos: „Die Völkerwanderung“ (3 Bde., 1866—1868), nur ein cyklisches Gedicht geworden und erinnert an jene „Iliaden“ der nachgeborenen Sänger, die mit dem Ei der Leda beginnen; es ist ohne Maß und Beschränkung ins Breite ergossen. Der Dichter hat die ganze, schon für den Historiker erdrückende Fülle der Thatsachen in den Rahmen seines Werkes gepreßt: tabellarische Uebersichten der Kronenträger von Rom nnd Byzanz lösen sich ab, noch rascher die Haupt- und Staatsaktionen. Die Handlung springt oft in einer und derselben Strophe von Afrika nach Europa, von Karthago nach Byzanz, von Rom zu den weitablagernden Hunnen oder Gothen. Der Mangel an Einheit in bezug auf die Handlung oder den Helden wird nun keineswegs dadurch gedeckt, daß sich die Dichtung als ein Gedankenepos hinstellt und über dem elementarischen Gewog der Völkermassen gleichsam die höhere Einheit in jenem olympischen Gewölk sucht, wo die Muse der Geschichtsphilosophie wie eine Gestalt der Kaulbachschen Fresken thront. Denn wäre der Schwerpunkt der Dichtung in den Gedanken verlegt worden, so würden die vorüberziehenden Völker und ihre Helden in magischer Beleuchtung nur als die Spiegelbilder jener geistigen Urmächte erscheinen und alle durcheinandertreibenden Wirbel der Geschichte könnten jenes höhere Licht nicht verdecken. Doch nur selten leuchtet bei Lingg ein Blitz des Gedankens über den Zügen und Kämpfen der Massen. Die Darstellung der geschichtlichen Ereignisse in ihrer Aufeinanderfolge ist der letzte Zweck der Dichtung; die Grundform des Werkes ist daher die Form der Chronik, die nur hier und dort durch freierfundene Episoden unterbrochen wird.

So ist namentlich der zehnte Gesang des ersten Buchs ein wahrhaft unersättliches stoffverschlingendes Ungeheuer von Poesie, welches ganze Jahrzehnte aufzehrt, über eine dichte Schar von Helden und Fürsten ohne weitere Debatte zur Tagesordnung übergeht und uns in einer Strophe an

die Wiege eines neuen Ankömmlings führt, der in der nächsten schon am Traualtare steht. In den Gesängen des zweiten Buchs werden die Vandalen, ein Volksstamm, für den der Dichter eine kuriose Sympathie empfindet, und ihr Held Genserich abgelöst von den Hunnen und Attila.

Dann geht's wieder zu den Goten, von dem sterbenden Theodosius zu Theodorich; die Schlacht auf den Catalaunischen Feldern bildet die großartige Katastrophe der Hunnenbewegung. Später taucht Odoaker auf; ihm tritt Theodorich gegenüber. Das dritte Buch führt uns dann zu den Franken, zu Chlodwig, zur Schlacht bei Zülpich, worauf die Darstellung wieder zu Theodorich springt und uns das Geschick des Boëthius und der Amalasuntha in skizzierter Form vorführt. Es folgt in zwei Gesängen eine Schilderung der inneren Wirren im Vandalenreich; wir sehen, wie Hilderich durch Gelimer gestürzt wird und wie der letztere und das ganze Reich durch Belisar und die Byzantiner zu Fall kommen. Daran schließt sich eine Darstellung der Kämpfe zwischen den Byzantinern und Goten, zwischen Narses und Belisar auf der einen, Totilas und Tejas auf der andern Seite an und bei den Longobarden gönnt endlich der Dichter der ermüdeten Klio die langersehnte Ruhe.

„Der sogenannte rasche Gang,“ sagt schon Jean Paul in der Vorschule der Aesthetik, „gebührt der Bühne, nicht dem Heldengedicht. Wir gleiten über die Begebenheitentabelle der Weltgeschichte unangezogen herab, indes uns die Heirat einer Pfarrtochter in Voß' „Luise“ umstrickt und behält und erhitzt. Das lange Umherleiten der Röhre des Ofens erwärmt, nicht das heftige Feuer.“

Es fehlt der Linggschen Völkerwanderung sowohl die epische Ruhe als auch die epische Fabel. Die Darstellungsweise bedarf bei der großen Zahl der poetisch abgesonderten Kapitel einer Menge prosaischer Verbindungsglieder, die hölzern aus dem Strom der Dichtung hervorragen. Daher die steifleinenen Wendungen der Linggschen Stanzen, die prosaischen Konstruktionen mit den aktenmäßigen Bindewörtern, der metrische Knüppeldamm, in den sich oft die Rosenflur der ottave rime verwandelt; daher der Mangel an Teilnahme für eine Handlung, die einen Zeitraum von mehr als zehn Iliaden in zwei Verszeilen beseitigt; daher eine Charakteristik, welche, nur mit funkelnden Blitzen beleuchtet, keinen Helden liebevoll in seinem ganzen Wesen erfaßt und uns als bleibendes Bild vor die Seele führt. Ja selbst die Episoden, die uns als poetische Erzählungen fesseln, die ein kleines Ganzes in dem größern bilden könnten, sind nicht geschlossen, sondern nach allen Seiten offen für den Luftzug der herumblätternden Chronik. Boëthius und Amalasuntha, der zwischen Freiheits-

sinn und Fürstengunst schwankende Denker und die Liebe der Fürstentochter zu ihm: welch ein anziehendes und bedeutsames Bild, das sich aus den Wogen der Völkermassen heraushebt! Wäre es nur von dem Dichter selbst mehr herausgehoben und nicht nach allen Seiten mit fremdartigen Elementen durchwirkt, welche die Teilnahme ablenken! Auch der zur epischen Episode herabgedrückte Tragödienstoff: „Alboin und Rosamunde", ist nicht mit einer den Anteil weckenden Energie der Darstellung behandelt. Selbst Belisar, ein antiker Tragödienheld, der Wallenstein der Völkerwanderung, ist nur eine abgeblaßte Tapetengestalt auf verschiedenen Schlachtbildern; er erscheint immer nur, den Helm auf dem Haupt und das Schwert in der Hand; nie spiegelt sich auf seinem Antlitz der Kampf der Seele. Am wirksamsten ist von den zusammenhängendern Episoden der fünfte Gesang des zweiten Buchs: „Maximus und Eudoxia", der einzige, in dem eine fesselnde Einheit herrscht und das geschichtliche Ereignis, die Plünderung Roms durch die Vandalen, glücklich in das Geschick der einzelnen verwebt ist.

Herrmann Lingg ist ein Dichter von ursprünglichem Talent; es ist unmöglich, daß dies Talent in drei Büchern schlummern und nicht öfter die Augen aufschlagen sollte. Wir begrüßen diesen Augenaufschlag stets mit Freuden; er zeigt uns eine Begabung von grandiosem Wurf, von kühner Bildlichkeit, von einem Feuerguß des Ausdrucks; sie tritt immer dort hervor, wo der Stoff ihr sympatisch ist: ein Fingerzeig, den der Dichter selbst am meisten hätte beobachten sollen. Wie auch aus seinen Gedichten hervorgeht, ist das Gebiet der Linggschen Muse das geschichtsphilosophische, die historische Gedankenfreske. Wo sie aus dem Staube der Massenwanderung sich in diese Lichtgewölke flüchten kann, da weiß sie Töne anzuschlagen, die von gewaltiger Wirkung sind, wie z. B. die „griechische Insel" im ersten Buch. Die Gestalt der Sage auf den Catalaunischen Feldern, die Meerfahrt der Vandalen nach der Plünderung Roms, die Auswanderung der altdeutschen Götter bei Chlodwigs Taufe, einzelne Prachtschilderungen im Odenschwung, mögen sie Afrika, dem Vesuv, dem Pinienhein von Ravenna gelten: dies sind echte Perlen dichterischen Talents und wertvolle Bereicherungen des Schatzkästleins unserer vaterländischen Dichtung. Hätte uns Lingg statt einer dreibändigen Reimchronik eine kürzere Gedankensymphonie, die „Völkerwanderung" geschrieben, in welcher in großen Zügen der Kampf der alten und neuen Mächte im Himmel und auf Erden ausgeführt worden wäre, er hätte vielleicht unsere Litteratur mit einem dauernden Werke bereichert.

Weit mehr als Lingg in seiner Völkerwanderung, ja am meisten von

allen bisher erwähnten Dichtungen erreicht die Vorzüge eines streng epischen Stils Wilhelm Jordan in seiner Neudichtung der Nibelungen: W. Jordans Nibelunge". Erstes Lied: „Siegfriedsage" (1868, 2 Bde., 7. Aufl. 1875) und zweites Lied: „Hildebrants Heimkehr" (2 Tle., 1874).

Als moderner Rhapsode ist Jordan lange Zeit von Stadt zu Stadt gezogen und hat einzelne Gesänge seines neuen Nibelungenepos, meistens mit günstigem Erfolge, dem modernen Publikum vorgetragen, dessen Abneigung gegen langatmige Epik durch solche unmittelbare Appellation an seine Teilnahme und durch die Macht eines kunstvollen Vortrages am leichtesten zu überwinden ist. Die „Nibelunge" sind eine originelle Monstredichtung, welche aus den erratischen Blöcken der Vorzeit ihre gigantischen Gestalten und Gedanken meißelt. Das künstlerische Prinzip des Dichters, seine Anschauung vom Epos ist, wie wir von vornherein bekennen, nicht die unserige. Er will „mit rauschendem Redestrom bis zum Rande der Vorzeit Gefäße wieder füllen und neu verjüngen nach tausend Jahren die wundergewaltige uralte Weise der deutschen Dichtkunst." Er nennt es einen Irrtum des Tages, Fabeln statt fertiger Sagen zu erfinden, und hohlen Hochmut, mit eigener winziger Weisheit erkünsteln zu wollen, was „die Gesamtheit nur ersinnt mit ewiger Seele und Jahrhunderte erst häufen zum Hort des Gesanges." Er vergißt dabei die ungeheuere Kluft, welche die Kultur der Edda oder auch noch derjenigen des Zeitalters des Nibelungengedichts trennt. Homer mochte die altgriechischen Sagen vieler Generationen dichtend verbinden; ein Dichter der Jetztzeit befindet sich der Nibelungensage gegenüber durchaus nicht auf dem Standpunkte des Homer. Was dazwischen liegt, ist eine große Epoche der Weltgeschichte, welche Glauben und Sitte, Dichten und Trachten derselben Nation grenzenlos verwandelt hat. Die Sagen der Edda liegen unserm Volke gänzlich fern, so fern wie die altindischen, in ihrer Ungeheuerlichkeit ferner noch als die griechischen und römischen; sie sind uns nur durch dieselbe gelehrte Vermittelung zugänglich wie jene. Es ist also eine Illusion des Dichters, wenn er meint, ein deutsches „Volksepos" durch eine Neudichtung der Nibelungensage zu schaffen. Ein deutsches Volksepos kann nur auf der Grundlage der modernen Kultur ruhen; die Form für dasselbe ist bisher nicht gefunden; doch zweifeln wir nicht, daß sie gefunden werden wird. Das Volk der Litteraturgeschichten und der germanistischen Philologen ist nicht das Volk der Gegenwart. Unser Volk, wenn es produktiv aufträte, würde wahrhaftig jetzt keine Nibelungensage produzieren.

Jordans „Nibelungen" sind daher ein Kunstepos, so gut wie jedes

andere, das einen der Zeit und ihrer Sitte entlegenen Stoff behandelt, und haben nur die Anlehnung an eine altehrwürdige vaterländische Sage vor den andern Kunstepen voraus. Als Kunstepos betrachtet, besitzt die Jordansche Dichtung große und seltene Vorzüge, welche ihr in einer Epoche lyrischer Verschwommenheit einen hervorragenden Rang einräumen. Es sind die Vorzüge des streng epischen Stils, der sich durch keine lyrische Weichheit, durch kein Zugeständnis an den Miniaturgeschmack des Tages aus seiner stahlharten Gedrungenheit bringen läßt. Ein von Hause aus schwerwuchtendes Talent mit dem Auge des Epikers, welches namentlich noch durch Studien geschult ist und so dem höchsten epischen Gesetz, der Anschaulichkeit, gerecht wird, eine ausnehmende Sprachgewandtheit, welche der Sprache meist mit Glück durch Adoption altertümlicher Wendungen das Gesetz diktiert, und die ernste und nachhaltige Begeisterung für den nationaldichterischen Urstoff vereinigen sich bei Jordan, um ein Werk zu schaffen, das hin und wieder wie in epischen Runen geschrieben ist und wie auf dichterischem Granit zu ruhen scheint. Freilich, das Gigantische der alten Sagenwelt führt uns hier und dort in einen Wirrwarr von Götter- und Heldenerscheinungen, welchem die lösende Deutung fehlt; wir werden von Ungeheuerlichkeiten umschwirrt, welche das Große oft in das Groteske übergehen lassen und das gerechte Unbehagen hervorrufen, daß wir für unser Fühlen und Denken gar keine Anhaltspunkte finden, und daß an unsere Phantasie jene Ansprüche gemacht werden, wie sie die Uebertreibung des Märchens macht, die alle Gestalten ins Maßlose dehnt. Die naive Hyperbel, nicht als dichterisches Bild, sondern als epische Thatsache, ist der Grundton der nordischen Göttersage, und Jordans Phantasie macht von diesen Hyperbeln einen verschwenderischen Gebrauch. Daneben findet sich aber vieles von echt menschlicher Größe, von Tiefe der Empfindung, von Energie der Leidenschaft, was nicht bloß auf unsere Phantasie anregend, sondern auch auf unser Gemüt sympathisch wirkt.

Jordan ist kein Verehrer unsers alten Nibelungenliedes, wie es in letzter endgültiger Redaktion feststeht. Dies erscheint ihm als eine Abschwächung, ja Fälschung altgermanischen Wesens durch den ritterlichen Minnegesang, dem bereits das Verständnis desselben abhanden gekommen war. Darum lehnt sich Jordan weniger an das deutsche Nibelungenepos als an die Edda und die nordische Volsungasage an. Eine der schönsten Partien des Jordanschen Gedichts, die erste Begegnung Siegfrieds mit Brunhild, sein Ritt durch das Feuer zu der Schildburg, in welcher ein geharnischter Ritter schläft, das Aufschneiden des Panzers mit dem Schwert und das Erkennen der Walkyrie Brunhild, ist eine Nachdichtung der Wolkungasage. Auch

Siegfrieds mythische Vorgeschichte, der Verrat in der Badeszene, Brunhilds Ende, die sich mit Siegfried verbrennen läßt: das sind alles Motive, welche dieser nordischen Sage entlehnt sind. Brunhild erscheint hier durchweg bedeutender und großartiger als in dem Nibelungenepos, und so ist es auch in der Jordanschen Dichtung. Auch aus den Berichten der jüngern Edda, der Niflungasage, hat Jordan manches mit in seine Dichtung hereingenommen.

Der zweite Teil der Dichtung: „Hildebrants Heimkehr“ ist eine Verschmelzung der „Wolkungasage“, der „Nibelunge Not“ und des „Hildebrantliedes“. In dem Mittelpunkt der Dichtung steht Hildebrant, der Waffenmeister Dietrichs von Bern. Die Katastrophe in der Königsburg Attilas, der Untergang der Burgunden durch Brunhilds Rache, der zweite Teil der „Nibelungen“ wird hier erzählt, teils von Hildebrant selbst, teils von dem Sänger Harand, ähnlich wie Aeneas der Dido die Zerstörung Trojas erzählt. Aus dieser Darstellung tritt bereits Hildebrants Heldenfigur bedeutsam hervor. Im Uebrigen erscheint er in unserm Gedicht als der hünenhafte Pädagog, der ein übermütiges Geschlecht zur Demut erzieht. Der Schwanhild, der Tochter Brunhilds, dem König Jormunrek, seinem Sohne Rammer und dem heimtückischen Diener Bicki, welche in der Nordlandsszenerie der Jordanschen Dichtung im dritten bis zwölften Gesang eine Rolle spielen, begegnen wir auch in der „Volsungasage“, die bekanntlich eine Prosabearbeitung von Liedern der älteren Edda ist; doch hat Jordan nur wenige Motive benützt, im übrigen die barbarische Sage gänzlich umgedichtet, ähnlich etwa wie in Goethes „Iphigenie“ der alte tragische Stoff mit seiner Blutatmosphäre humanisiert ist. Das Wilde ist menschlich geadelt, grause Thaten sind zu humaner Versöhnung umgedichtet; ja der alte Waffenmeister Hildebrant selbst erscheint wie einer jener Menschheitspriester aus der „Zauberflöte“, der gefallene Menschen durch Liebe zur Pflicht zurückführt. Der Hildebrant Jordans hat etwas vom Illuminaten; der alte Recke ist tätowiert mit den magischen Zeichen der Menschenbekehrung und Welterlösung. Diesen Stoffquellen verdankt die Dichtung ihre Eigentümlichkeit, die Spiegelung des altheidnischen germanischen Urgeistes. Daß dieser Geist nicht der fortgeschrittenen Menschheit als ein öder und toter erscheine, dagegen wehrt sich die Jordansche Dichtung nicht bloß durch die Energie und Größe ihrer Gestalten, nicht bloß durch die, wir möchten sagen, naturgewaltige Darstellung, welche namentlich in den episch ausgeführten Gleichnissen von treuester Beobachtung des Naturlebens Zeugnis auflegt, sondern auch durch ihren geistigen Grundzug, die Verschmelzung des altgermanischen und neuphilosophischen Heidentums auf Grundlage

einer großartigen Naturanschauung. Man mag über die Verkittung der alten Sagen, über die einzelnen neuen Erfindungen, welche der Dichter in sie hineinwebt, denken wie man will: der geistig bedeutsame Kern der Dichtung liegt in dieser gewaltigen Naturpoesie, welche aus dem Urquell des alten Mythus herausströmt und sich dann gleichsam in dem Strombette der neuen Dichtung bewegt. Selbst der altheidnische Trotz, der sich gegen die christliche Bekehrung als einen fluchwürdigen Verrat sträubt, findet in der Dichtung an mehreren Stellen eine plastisch greifbare Gestalt.

Wie jedes Epos, versanden auch die Jordanschen „Nibelungen“ hier und dort; die Ausführung der Aeußerlichkeiten bis in das technische Detail bei Rüstungen, Kämpfen, Bauten wirkt oft ermüdend. Nirgends überschreitet zwar der Dichter den Standpunkt der altertümlichen Kultur, aber das Interesse des Altertumsforschers, der sich durch solche Treue besonders befriedigt fühlen mag, ist doch verschieden von der Teilnahme des Lesers und Hörers, der von einer Dichtung nur fesselnde Züge erwartet, nicht den wohlgeordneten Bericht über gleichgültige Kultureinrichtungen, welche der Fortschritt der Zeiten längst dem Kindesalter der Menschheit überwiesen hat.

An Schilderungen von höchster Anschaulichkeit und zugleich von dichterischer Schönheit sind Jordans „Nibelungen“ sehr reich. Namentlich haben die letzten Gesänge des ersten Liedes Stellen von Homerischer Naivetät, wie Siegfrieds letzter Ritt und sein Abschied von dem schwächlichen Söhnchen der Brunhild, und dann wieder Gemälde von imponierender Seelengröße, wie die letzte Begegnung der beiden Königinnen und Brunhilds Tod. Im zweiten Liede gehören die Belagerung Drontheims und die Errettung des Königssohnes, der Kampf Hildebrants und Hadubrands, zu den gelungensten Teilen der Dichtung, während die eingeschobene divina comedia in der Vermischung des Uralten und Modernsten nicht immer glücklich und durchsichtig ist.

Wie er dem Geiste der altheidnischen Dichtungen lauscht, so richtet sich Jordan auch nicht nach der Form des Nibelungenliedes, sondern nach derjenigen des Hildebrantliedes und des Beowulf, die ihm als urkräftige Muster germanischer Dichtung vorschweben. Er wählt nicht die Strophe, sondern den freien altdeutschen Vers mit Hebungen und Senkungen. Dieser Vers verstößt dort gegen unser rhythmisches Gefühl, wo eine zu große Zahl schwächer betonter Silben in die Senkung gestellt ist, wo die „Mahlfüllung“, wie dies in der altsächsischen und nordischen Dichtung heißt, allzu reichlich ausgefallen ist. Es ist dasselbe wie bei den Klopstockschen und Platenschen Pyrrhichien; eine Häufung von Kürzen verträgt die deutsche Sprache

nicht; sie wirft alsbald den Ton auf die mittlere von dreien; wir erhalten dadurch, wenn wir nicht den Sprachgenius gewaltsam unterdrücken wollen, eine neue Hebung, und damit wird das ganze Schema des Verses verwirrt. Auch in Jordans „Nibelungen" finden sich einzelne Versungeheuer, die statt vier Hebungen deren sechs oder acht haben. Was die Allitteration betrifft, so mag man sie bei einer derartigen Dichtung als altertümliche Form gelten lassen; sie hat etwas von jener Schlichtheit und Simplicität, wie sie der Stoff und die ganze Darstellung verlangen; sie ist gleichsam ein aufgeblättertes Knospenblättchen vor der vollen Blüte des Reims. Doch der Reim erst ist die volle Beseelung deutscher Dichtung, und wenn der Stabreim mit dem Anspruch aufträte, eine Wiedergeburt derselben anbahnen zu wollen und allgemeine Geltung verlangte, so würde man ihn in seine Schranken zurückweisen müssen als ein charakteristisches Formzeichen für altgermanische Neudichtungen.

Wie indes der Dichter diese zum Teil befremdlichen und veralteten Dichtformen zu beherrschen weiß und mit ihnen eine große und glänzende Totalwirkung hervorbringt, ohne ihre Eigentümlichkeit abzustreifen, das beweist z. B. das Nornenlied, das in seiner machtvollen Erhabenheit von tiefergreifender Wirkung ist.

Es sei dem Verfasser dieses Werkes erlaubt, noch mit wenigen Worten seiner eigenen Beteiligung an den epischen Anläufen der jüngsten Epoche zu gedenken. Zur Zeit als die Herweghsche Lyrik in Blüte stand, trat er zuerst als achtzehnjähriger Student mit politischen Gedichten auf, in denen die Forderungen des damaligen ostpreußischen Liberalismus poetisch formuliert waren. Außerdem hat er im Jahre 1858 „neue Gedichte" herausgegeben, in denen er für die mit Unrecht vernachläßigte lyrische Gattung der „Ode" in gereimten antiken Strophen eine neue Form zu schaffen suchte. Studien epischen Stils sind dagegen seine beiden größeren Dichtungen: „die Göttin" (1852, 2. Aufl. 1876) und „Carlo Zeno" (1853, 3. Aufl. 1876). Die erstere ist ein etwas bunter Blütenstrauß philosophischer Reflexionen und dichterischer Schilderungen; in der neuen Bearbeitung tritt der Grundgedanke klarer hervor; in „Carlo Zeno" dürfte der Verfasser in bezug auf epische Strenge der Darstellung in einzelnen Abschnitten glücklicher gewesen sein. Sein Lotosblumenkranz: „Maja" (1864, 2. Aufl. 1877) entfaltet ein Bild des indischen Natur- und Geisteslebens in poetischen Erzählungen, die von einer Rahmenerzählung eingefaßt sind.*)

Auch die Satire, deren Existenz bisher eine mehr sporadische gewesen,

*) Vgl. Gottschall: „Erzählende Dichtungen" (3 Bdchen., 1876—77).

nahm in der letzten Zeit einen epischen Anlauf. Am Anfange dieses Jahrhunderts hatte der Charakteristiker Goethes, Johannes Daniel Falk aus Danzig (1770—1826) in mehrfachen satirischen Veröffentlichungen, besonders in dem Taschenbuche: „Grotesken, Satiren und Naivetäten" (1806), „Oceaniden" (1812) und anderen zerstreuten Ephemeren, die später in den „satirischen Werken" (3 Bde., 1826) gesammelt wurden, einen prägnanten und selbständigen Geist bekundet, der oft rebellisch gegen die klassischen Autoritäten des Ilm-Athens auftrat, stets aber vom Geiste der Humanität, der alle unsere großen Autoren beherrschte, durchdrungen war, indem der Satiriker ihn auch in seinem praktischen Leben und Wirken bewährte. Später, nach Jean Pauls Vorgange, verschlang der Humor die Satire; die Romantiker, auch Börne und Heine, waren mehr Humoristen, als Satiriker. Auch Drama und Roman, antikklassischer Haltung immer mehr entfremdet, absorbierten die Satire, die überall als mephistophelisches Element, als durchgängige Schärfe des modernen Geistes zum Vorscheine kam. So wurde die selbständige Satire als gesonderte poetische Gattung immer seltener; aber auch die moderne Tendenzlyrik, besonders die politische, bedurfte zu ihrer Polemik der schärfsten satirischen Waffen. Herwegh, Dingelstedt, Prutz, Sallet, Hartmann, Hoffmann von Fallersleben haben ihre satirische Lanze oft genug eingelegt und manche Don-Quixoterie damit aus dem Sattel gehoben. In einer so hastigen Zeit, wie die unsrige, mußte sich die Satire aus der behaglichen Breite der Darstellung, an die sie von früher gewöhnt war, in das kurze, leichtgeflügelte Epigramm flüchten. Dr. Mises (Professor Fechner in Leipzig), nicht ohne Witz, aber geschraubt und barock, Oswald Marbach, sinnig und geschmackvoll in den „Gnomen," vielseitig gebildeter Kritiker, Dichter und Uebersetzer, Alexander Jung in den „Elixiren gegen die Flauheit der Zeit" (1846), Heinrich Hoffmann, Winterling, Sanders, Pichler und andere eröffneten ein epigrammatisches Kreuzfeuer von den verschiedensten Seiten her gegen die Schwächen der Zeit. Doch während diese Autoren das satirische Pulver in Tirailleurgefechten verschossen, baute Adolf Glaßbrenner aus Berlin (1810—76), ein vortrefflicher Volksschriftsteller, größere epische Minengänge für die Explosionen seiner satirischen Munition in seinem „Neuen Reinecke Fuchs" (1844, 4. Aufl. 1866). Dieser „Reinecke Fuchs" ist das unerschöpfliche Oelkrüglein der deutschen Tierfabel, eine Konzentration der aesopischen, mehr epigrammatischen Fabeldichtung zum allegorischen Epos, in welchem unter der Tiermaske die Menschenwelt dargestellt wird. Dies ist nicht nur für die humoristische Arabesken- und Groteskenmalerei, sondern auch für die

Satire ein willkommener Stoff. Der alte „Reinecke Fuchs" und auch die Goethesche Bearbeitung ließen immer noch eine neue Auffassung zu, da gerade das jüngste Jahrzehnt für die politische Satire neue geistige Gesichtspunkte darbot. Glaßbrenner beschrieb das Fell des Reinecke redivivus mit allen möglichen satirischen Hieroglyphen, zu deren Lösung die Zeitgeschichte den Schlüssel hergab. Das Gedicht ist ebenso reich an schlagendem Witze, wie an einer burlesken Naivetät, und einzelne Stellen atmen einen echt poetischen Duft. Dennoch ist die dichterische Form bei aller populären Haltung nicht rein und adelig genug. Auch fehlt es an dichterischer Erfindung, an dramatischer Aktion, an jenen faits accomplis der Tierwelt, die sich dem Gedächtnisse des Volkes einprägen. Gleichwohl war es eine verdienstliche That des begabten Autors, die zerfahrene Satire zu einer Schöpfung von künstlerischer Ganzheit zu kondensieren. Auch „die verkehrte Welt" (6. Aufl. 1873) ist reich an humoristischen und satirischen Ergüssen von großer Treffsicherheit und hält der Gegenwart den Vexierspiegel vor. Glaßbrenners „Gedichte" erschienen in 5. Auflage 1870.

Ueberhaupt zeigt sich neuerdings das Streben nach einer Wiedergeburt des komischen Epos, dem wir in unserer „Poetik" eine besonders eingehende Behandlung widmeten. Ernst Eckstein, der auch als Novellist ein pikantes Erzählungstalent beweist, hat mehrere in humoristischen Sprüngen wie in lyrischen Ergüssen gleich gewandte und bewegliche Dichtungen verfaßt: „Schach der Königin" (1870), die grotesken, kühn konzipierten „Gespenster von Varzin" (1871), der „Stumme von Sevilla" (1871), im Ton der opera buffa mit hereinspielender Romantik im Stil der italienischen Epen und „Venus Urania" (1872). In allen diesen poetischen Erzählungen zeigt Ernst Eckstein eine Formgewandtheit, die er ebenso in seinem humoristischen Gedichte: „Exercitium salamandris" (5. Aufl. 1877), „Initium fidelitatis" (7. Aufl. 1877), wie in seinem ernsten: „In Dur und Moll" (1877) an den Tag legt, welche Sammlung einige Gedichte von kristallklarer Schönheit enthält. Auch das Gedicht: „Madeleine" (1877) und die mit spanischem Kolorit gesättigte Dichtung; „Murillo" (1880) beweisen, in wie vielen Sätteln der Autor der so beliebten Schulhumoresken gerecht ist. Im Ton der italienischen komischen Epen ist die „Feuerprobe der Liebe" von Alfred Friedmann gehalten (3. Aufl. 1879). Der Inhalt ist ein paradoxes Capriccio, das auch schon Eckstein in der „Stumme von Sevilla" behandelt hat; die Form sind die ottave rime des Berni, Pulci und Ariosto, eines Kleeblattes, das des Dichters Muse von hause aus anruft: es ist der Ton der epischen Parodie, der nur den Nachteil hat, daß er eine skeptische

Stimmung hervorruft auch gegenüber der Lyrik, die in einzelnen Gesängen mit dem Anspruch auf selbständige poetische Geltung auftritt. Friedmann hat auch ein Epos im ernsten großen Stil: „Die Vestalin" (1880) gedichtet. Außerdem haben namhafte Dichter wie Friedrich von Schack in seinem Roman in Versen: „Durch alle Wetter" (1871), ferner Albert Roffhack in „Die Leiden der jungen Lina" (1866), Adolf Böttger in seinem Fragment „Eulenspiegel," der Herausgeber in seinem „König Pharao" (1873) u. a. derartige, zum Teil umfangreiche Versuche gemacht, in denen mancher glänzende humoristische Exkurs, ja manche rühmenswerte dichterische Schönheit uns entgegentritt, doch ist fast in allen Mangel an Situationen, denen die eigentliche vis comica innewohnt. Die Kontouren der Handlung und auch der Charaktere erschienen hier und dort zerflossen oder das Alltägliche nicht genug durchgeistigt durch den Esprit. Wir meinen, daß der Ton der zersetzenden Byronschen Ironie und Satire mit der weitschweifigen Geschwätzigkeit, welche den geringen Kern einer oft zufälligen Handlung endlos umspinnt, weniger für die Erneuerung des komischen Epos geeignet wäre, als die mehr objektive Komik der Epen von Pope und Zachariae mit ihrer humoristisch-phantastischen Nipptischmythologie. Mehr in diese Bahnen lenkt das kleine Epos von Hans Hopfen ein: „Der Pinsel Ming's, eine chinesische Geschichte" (1868), welches, sich an eine Ballade von Ellissen anlehnend, in köstlichen Humoresken und zopfigen Arabesken, in ottave rime, welche wie chinesische Pagoden klingeln, den Ruhm des Tages und der Modeschriftsteller verspottet. Ein erfolgloser und langweiliger Poet aus dem Reich der Mitte flüchtet in die Einsamkeit und bringt durch die Vorlesung eines Trauerspiels ein Krokodil zum Gähnen; da erscheint aus dem Rachen desselben ein Geist, den ein feindseliger Hexenmeister in einen hohlen Zahn gebannt hatte. Dieser Geist giebt dem Dichter den Pinsel Ming's, der ihn zum Genie und zum Sänger der Mode macht — nach einer vorbestimmten Frist fordert er den Pinsel zurück und tröstet den verzweifelten Dichter damit, daß er jetzt den Pinsel nicht mehr brauche; jetzt könne er mit dem nächsten besten Besen seine Gedichte schreiben, so dumm wie er wolle, jetzt habe er einen Namen und bleibe der Klassiker der Mode! Ganz volkstümlich in ihrer Komik ist die Dichtung: „die Eselsjagd" von Friedrich Hoffmann (1872), dem Poeten der „Gartenlaube," der mit burschenschaftlicher Biederkeit und menschenfreundlichen Tendenzen ein sprudelndes Improvisationstalent vereinigt.

Ein humoristischer Dichter, der vorzugsweise und mit Glück die

Parodie pflegt, ist Ludwig Eichrodt, dessen „Gedichte in allerlei Humoren“ (1853), „Lyrischer Kehraus“ (1869), „Lyrische Karikaturen“ (1869), vortreffliche besonders litterarische Parodien enthalten. „Das Lied des Divansky“ persifliert in glänzender Weise die westöstliche Lyrik, das Gedicht, „Aus dem neuen Völkerfrühling“ den Linggschen Stil, der „Nachschiller“ die hochtrabenden Schillerianer. Ebenso trefflich ist die „Matthissonate“ und die große Litteraturballade des Dichters Biedermaier. Als Mitarbeiter an den „Fliegenden Blättern“ hat Eichrodt den volkstümlichen Ton oft sehr glücklich getroffen, wie z. B. in dem bekannten Wanderlied:

„Nach Italien, nach Italien
Möcht ich, Alter, jetzt einmaligen.“

Eine eigenartige Komik, wirksam durch kindliche Naivetät, ist die Komik der „Fliegenden Blätter“, als deren Vertreter in Vers und Bild Wilhelm Busch, der Verfasser des „Heiligen Antonius von Padua“ (1870), der Streiche von „Max und Moritz“ und ähnlicher im Ton der Fibelverse gehaltenen komischen Gedichte zu bezeichnen ist.

Die epischen Anläufe, die wir hier charakterisieren, und in denen sich der Drang nach fester Gestaltung, der die Zeit beseelt, aufs deutlichste ausspricht, werden uns ohne Frage früher oder später zum modernen nationalen Epos führen, welches bereits der Seele eines Schiller in dämmernden Umrissen vorschwebte. Die Lyrik der letzten Jahrzehnte aber, welche in zahlreichen Anthologien eine populäre Verbreitung gewonnen, überflügelt in der That die Lyrik des achtzehnten Jahrhunderts, sowohl was die Ausbreitung und Tiefe des Gehaltes, als auch was den Reichtum an originellen Talenten, den Glanz und die Fülle der Formen betrifft.

Fünftes Hauptstück.

Das moderne Drama.

Erster Abschnitt.

Einleitung. Das originelle Kraftdrama:

Christian Grabbe. — Friedrich Hebbel.

Wie die moderne Lyrik, hat auch das moderne Drama zahlreiche beachtenswerte Leistungen zu tage gefördert, obwohl die nationale Bedeutung Schillers von keinem jüngeren Dramatiker wieder erreicht worden, und auch die Versöhnung des höheren Dramas mit der praktischen Bühne nicht in der durchgreifenden Weise gelungen ist, in welcher sie angestrebt wurde. Dennoch bezeichnet schon dies Streben, gegenüber der romantischen Schule, welche für eine ideale Bühne zu dichten vorgab, in Wahrheit aber nicht bloß die theatralischen, sondern auch die dramatischen Anforderungen vornehm ignorierte, einen bedeutenden Fortschritt: und es ist nicht die Schuld der Dichter, sondern äußerlicher Konvenienzen und Inkonvenienzen, zu denen wir besonders politische Rücksichten und Beschränkungen bei den Hofbühnen, die mangelhafte Leitung vieler städtischer Theater und ihren mühsamen Kampf um die Existenz, den Verfall der darstellenden Kunst rechnen, wenn der erste Anlauf, das Theater einer höheren und zeitgemäßen Poesie wieder zu erobern, in allerjüngster Zeit wieder erlahmt zu sein scheint oder wenigstens nicht ganz die erwarteten Früchte getragen hat. Dennoch darf man nicht vergessen, daß auch Schillers und Goethes Dramen niemals eine ausschließliche Herrschaft über die Bretter ausgeübt haben, und daß die Klagen über den schlechten Geschmack und die unverfeinerte Schaulust des großen Publikums selbst im Munde unserer dramatischen Heroen oft genug ertönten. Man darf nicht vergessen, daß sich einzelne Werke der neueren höheren Dramatik neben den Stücken des täg-

lichen Bühnenbedarfs dauernd auf dem Repertoire erhalten haben, und daß durch diese Thatsache eine moderne volkstümliche Klassizität konstatiert ist. Es wäre ein Irrtum, zu glauben, daß die Werke Goethes öfter über die Bühne gegangen seien, als heutzutage etwa die Werke Hebbels, der doch nicht zu den Autoren gehört, welche das deutsche Repertoire beherrschen. Keineswegs hängt die Blüte des nationalen Dramas nur von der Wahl nationaler Stoffe ab, welche der deutschen Muse schon manche Täuschung bereitet haben.

Für die Betrachtung des modernen Dramas bietet sich eine verschiedene Auffassungsgabe dar. Man kann zunächst mit historischer Genauigkeit verfahren und nach den Wahrzeichen der Dezennien einzelne Epochen abmarken. So beherrschten die schon erwähnten Schicksalstragödien das Dezennium von 1820—1830; dann ergriff Raupach das Ruder des deutschen Bühnenschiffes und führte es in seiner Glanzperiode von 1830—1840, in einer Zeit, in welcher das dramatische Talent eines Grabbe, dem Bühnenpublikum unbekannt, in der Litteratur hohe Geltung gewann. Es war die Epoche, in welcher der Gegensatz zwischen Bühnendramatik und Litteraturdramatik aufs Schroffste hervortrat, ein Gegensatz, der stets den Verfall des nationalen Theaters zur Folge haben muß. Diese Einsicht bestimmte die begabtesten Führer des jungen Deutschlands, vor allen Karl Gutzkow, der hierin die Bahn brach, durch ihre eigenen Produktionen jenen Zwiespalt zu beseitigen und so bezeichnet das Dezennium von 1840—1850 und die darauf folgenden Jahre eine Epoche neuer und verhängnisvoller Anläufe, in welcher der moderne Gedanke und die theatralische Technik sich verbrüderten. Die historische Tragödie gewann eine modern-politische Färbung, das bürgerliche Drama einen sozialen Inhalt. Selbst die Jünger der Grabbeschen Richtung, Friedrich Hebbel u. a., suchten für ihre abnormen dramatischen Gestaltungen die Bretter zu gewinnen. Eine Behandlung des modernen Dramas nach diesen chronologischen Daten würde also manche nicht unbedeutende Gesichtspunkte darbieten; doch genügt es für unseren Zweck, ihre allgemeinen Umrisse hier angedeutet zu haben. Nach unserer Ansicht darf das Historische, so große Berücksichtigung es bei der Jahrhunderte umfassenden Bildungs- und Litteraturgeschichte eines Volkes verdient, in der Litteratur von hundert Jahren nicht überwiegend in den Vordergrund treten. Für die Nachwelt schwindet ein solcher Zeitraum vielleicht zum Bruchstücke einer einzigen größeren Epoche zusammen: was würde es nützen, noch zahlreiche kleine Einschnitte anzubringen, durch welche man ein selbständiges Bild der einzelnen Dichter zertrennen würde?

Eine zweite Behandlungsweise des „modernen Drama“ würde die einzelnen Gattungen, das „bürgerliche Drama“, die „historische Tragödie“ u. s. f. sorgfältig sondern; aber auch hier würde man sich oft genötigt sehen, den Entwickelungsgang der Autoren zu zerreißen, und überdies scheinen uns die Unterscheidungen nach der Wahl des Stoffes nicht von durchgreifender Wichtigkeit. Wir haben daher einen anderen Weg eingeschlagen und die dramatische Behandlungsweise zum entscheidenden Kriterium angenommen. In der That lassen sich zwei große Richtungen der deutschen Dramatik unterscheiden, welche eine dritte zu verschmelzen strebt. Die eine schließt sich an Shakespeare, an die dramatischen Erstlingswerke von Schiller und Goethe, an Lenz und Klinger, an Zacharias Werner, Heinrich von Kleist und Immermann an. Sie ist mehr realistisch, liebt die kräftige und markige Gestaltung, die scharfe Betonung des individuell Charakteristischen, das rasche dramatische Leben, die blitzartige Darstellung der Leidenschaft, die großen Züge, im Ausdrucke die kühne, oft extravagante Bildlichkeit, das Paradoxe und Bizarre, das oft auch die Empfindung durchdringt. Dabei nimmt sie auf die praktische Bühne nur wenig Rücksicht und zwingt sie, sich nach ihren genialen Skizzen zu richten. Wir nennen diese dramatische Richtung das originelle Kraftdrama, dessen Hauptrepräsentanten Grabbe und Hebbel sind.

Die zweite Richtung lehnt sich an die späteren Werke Schillers an, in denen mehr das idealistische Gepräge, der antike Stil, das allgemein gehaltene Pathos vorherrschend sind. Die Lyrik, welche von den Autoren der ersten Gruppe fast gänzlich als undramatisch beseitigt wurde, beginnt hier in sauber skandierten Versen, langen Monologen und poetischen Glanzstellen eine große Rolle zu spielen. Dagegen tritt eine gewisse Gleichmäßigkeit der fünfjambigen Diktion ein, welche allen diesen Dichtungen auch ein gleiches geistiges Niveau giebt und selbst bedeutendere Talente zu verflachen droht. Das Charakteristische muß vielfach dem Lyrischen und Rhetorischen das Feld räumen. Diese zweite Richtung nennen wir die deklamatorische Jambentragödie und rechnen dazu, außer Körner, Müllner, Grillparzer und Houwald, besonders Raupach, Auffenberg und Halm.

Wenn schon in der Entwickelung unserer größten Dichter beide Richtungen in einander spielen und auch in unseren Autorengruppen nicht überall mit gleicher Reinheit ausgeprägt sind, so waren es doch vorzüglich Schriftsteller der jungdeutschen Schule, welche eine Verschmelzung von beiden, und zwar unter dem Zeichen der modernen Tendenz und mit dem Streben, die wirkliche Bühne für ihre Dramen zu erobern, versucht haben.

Hier verdienen besonders Gutzkow, Laube, Freytag, Brachvogel Erwähnung. Diesem modernen Tendenz- und Bühnendrama des höheren Stiles ging natürlich die Produktion für den alltäglichen Bühnenbedarf zur Seite, als deren Hauptvertreterin Frau Birch-Pfeiffer zu nennen ist, während das Konversationslustspiel sich fortwährend in Kotzebueschen und Ifflandschen Geleisen bewegte, und nur die Posse nach verschiedenen Seiten hin neuerungssüchtig experimentierte.

Bis etwa gegen das Jahr 1830 hin überwog in der deutschen Litteratur die von Theodor Körner und den meisten Schicksalstragöden gepflegte Schillersche Richtung des Dramas, während nur Zacharias Werner und Heinrich von Kleist eine mehr realistische Gestaltungsgabe und Vorliebe für die kecken Shakespeareschen Züge der Charakteristik an den Tag legten. Die übrigen romantischen Autoren waren in ihren dramatischen Dichtungen zu ohnmächtig und unselbständig, um der Shakespeareschen Richtung Bahn zu brechen. Wer kümmerte sich um die altfränkischen Gobelins von Arnim und Fouqué und selbst um die barocken Tragödien und Komödien von Ludwig Tieck? Ebenso isoliert stand der bekannte Bamberger Publizist Friedrich Gottlob Wetzel (1780—1819), der Redakteur des „Fränkischen Merkur", einer in verhängnisvollen Jahren bedeutenden Zeitung, welcher in seiner Tragödie „Jeanne d'Arc" (1817) die Rivalität mit Schiller nicht scheute und gegenüber dem lyrischen Pathos der Schillerschen Tragödie, ihren weichen Linien und der romantischen Verklärung, in welche sie die geschichtlichen Thatsachen auflöste, eine mehr an Shakespeare erinnernde Herbheit der Auffassung, der Charakteristik und Sprache an den Tag legte. Dasselbe gilt von seinem „Hermannfried, letzter König von Thüringen", einem Trauerspiele, welches reich ist an originell-kräftigen, aber auch befremdlichen Szenen und Wendungen. Das Talent Wetzels, das sich auch in Gedichten und humoristischen Schriften aussprach und von einem ehrenwerten und patriotischen Charakter getragen wurde, konnte im Kampfe mit ungünstigen Lebensverhältnissen nicht zur Geltung kommen.

Einem gleichen Kampfe erlag etwa ein Dezennium später das bedeutendere Talent Christian Dietrich Grabbes aus Detmold (1801—1836)*), des eigentlichen Schöpfers einer modernen dramatischen Kraftproduktion, welche mit den Traditionen des regelrechten Bühnendramas in offenbaren und bewußten Gegensatz trat. Grabbes Leben, von Eduard Duller und von Karl Ziegler (1855) beschrieben, bietet

*) Christian Dietrich Grabbes sämtliche Werke. Erste Gesamtausgabe. Herausgegeben und eingeleitet von Rudolf Gottschall (2 Bde. 1870).

wenig Erfreuliches dar. Sohn des Detmolder Zuchtmeisters, im Zuchthause geboren, konnte er die unheimlichen Eindrücke seiner ersten Kindheit niemals ganz verwinden. Grabbe studierte in Leipzig und Berlin, wo bereits der Pariser Aristophanes, Heine, zu seinem näheren Umgange gehörte. In Dresden verkehrte er mit Ludwig Tieck, dem er früher seine Erstlingstragödie: „Herzog Theodor von Gothland" zugesendet, und der sich in seiner Beurteilung anerkennend über das Talent des jungen Poeten ausgesprochen hatte. Später wurde Grabbe Regimentsauditeur in Detmold, eine Stellung, die ganz auszufüllen ihm weder seine Neigungen, noch sein körperliches Befinden erlaubten. Auch seine Ehe mit der Tochter seines früheren Mäcens, des Archivrates Clostermeier, war nicht glücklich. Grabbe glaubte plötzlich zum Soldaten geboren zu sein, nachdem er schon früher einmal zum Schauspielerstande eine schwer zu überwindende Neigung empfunden. Die gelungenen Schlachtenbilder und Kriegsgemälde in seinen Dramen, die militärische Bravour seiner Diktion ließen ihn plötzlich an seine eigene soldatische Bestimmung glauben. Er reichte ein Gesuch um eine Hauptmannsstelle ein, das abschlägig beschieden wurde. Seine Entlassung als Auditeur war die Folge einiger Dienst-Vernachlässigungen und einiger, übereilt ausgesprochener Herzenswünsche. Er begab sich nun ohne seine Frau nach Frankfurt und Düsseldorf, wohin ihn Immermann eingeladen hatte, obwohl dieser ihn nicht anders als mit Rollenausschreiben zu beschäftigen wußte. Mit Recht trifft Immermann der Vorwurf, auf seiner Musterbühne kein Stück von Grabbe zur Aufführung gebracht zu haben, während er die ebenso wenig bühnengerechten und bei weitem unersprießlicheren Komödien von Tieck in Szene gehen ließ. Grabbes Leben wurde immer einsamer und verlorener. Stumm saß er mit seinem einzigen Freunde Burgmüller im Wirtshause stundenlang und gab nur seinen melancholischen Gedanken Gehör, die er hin und wieder durch barocke oder cynische Einfälle unterbrach. Er war ganz zum Timon geworden; ein unbesiegbares Mißtrauen, durch die unbegründetsten und fixen Ideen genährt, zehrte an seiner Seele, während seine erlöschende Lebensflamme nur noch durch gewaltsame Mittel angefacht werden konnte. Das Vorgefühl des nahen Todes erweckte in ihm die Sehnsucht nach der Heimat und der Gattin und trieb ihn nach Detmold zurück, wo er 1836 starb. Die Biographie Grabbes mag zu mancherlei Betrachtungen stimmen; doch dürften diejenigen am wenigsten am Platze sein, welche die junge Litteratur des Weltschmerzes an sie knüpfte, und denen Freiligrath in seinem Gedichte: „Bei Grabbes Tode" den beredtesten Ausdruck gab:

„Der Dichtung Flamm' ist allezeit ein Fluch!"

und:

„Durch die Mitwelt geht
Einsam mit flammender Stirne der Poet;
Das Mal der Dichtung ist ein Kainsstempel!"

Es ist mehr traurig, als tragisch, wenn bedeutend angelegte Naturen durch Ungunst der Verhältnisse oder durch eigene Schuld zu Grunde gehen; doch bleibt es eine Verirrung, der Kunst das verfehlte Leben einzelner Jünger aufbürden zu wollen, welche nicht zu ihrer Harmonie durchzudringen vermochten, und die Gunst der Musen, die höchste und freudenreichste Mitgift strebender Geister, die jeden ungetrübten Sinn zum wärmsten Danke beseligt, als eine Quelle des Fluches und der Leiden zu verurteilen. Daß eine Epoche vorüber ist, in welcher solche Ideenassociationen an der Tagesordnung war, dazu kann die jetzige Generation sich Glück wünschen.

Grabbe wird von vielen Seiten für einen der eifrigsten Shakespearomanen gehalten. Man vergißt dabei, daß er sich selbst entschieden gegen die Nachbeterei Shakespeares erklärt und die Fehler dieses großen Dichters aufs schlagendste nnd ohne den lächerlichen Autoritätsglauben Ludwig Tiecks und der anderen Vergötterer des Briten dargelegt hat. In dem interessanten Aufsatze über die Shakespearomanie (Dram. Dichtungen, 1827, 2 Bde.) kritisiert er nicht nur Shakespeare aufs schärfste, sondern er spricht auch die Einsicht in das, was dem deutschen Drama Not thut, in einer noch heute mustergültigen Weise aus. Seltsam kontrastiert dies klare künstlerische Bewußtsein Grabbes indes mit jenen Fehlern, die er zwar bei Shakespeare rügt, aber selbst mit ihm gemein hat. Dazu rechnen wir „das Streben nach Bizarrem", sein „Schweben in Extremen", „die hinkende Prosa seiner Verse". Vortrefflich und auch für Grabbe bezeichnend ist, was er über Shakespeares geschichtliche Stücke sagt: „Daß Shakespeares komponierendes Talent ausgezeichnet ist, leugnet niemand; daß es aber besser sein soll, als das vieler anderen Schriftsteller, leugne ich offen. Vor allem rühmt man dieserhalb seine historischen Stücke. Es ist wahr, daß alle seine Vorzüge in ihnen strahlen, und daß da, wo er eigentümlich ist, kaum Goethe (z. B. im „Egmont"), noch weniger Schiller mit ihm wetteifern kann. Aber vom Poeten verlange ich, sobald er Historie dramatisch darstellt, auch eine dramatische, konzentrische und dabei die Idee der Geschichte wiedergebende Behandlung. Hiernach strebte Schiller, und der gesunde, deutsche Sinn leitete ihn; keines seiner historischen Schauspiele ist ohne dramatischen Mittelpunkt und ohne eine konzentrische Idee. Sei nun Shakespeare objektiver als Schiller,

so sind doch seine historischen Dramen (und fast nur die aus der englischen Geschichte genommenen, denn die übrigen stehen noch niedriger) weiter nichts, als poetisch verzierte Chroniken. Kein Mittelpunkt, kein poetisches Endziel läßt sich in der Mehrzahl derselben erkennen." Nachdem Grabbe noch unseren Genies geraten hat, bei dem Trauerspiele eher an die Griechen, als an Shakespeare zu denken, spricht er aus, was das deutsche Volk, oder vielmehr er selbst vom Drama verlangt: „Gerade Shakespeare wimmelt von englischen Eigenheiten und Nationalvorurteilen; gerade das, was bei ihm fast überall fehlt, ist das, wonach das deutsche Volk sich am meisten sehnt. Das deutsche Volk will möglichste Einfachheit und Klarheit in Wort, Form und Handlung; es will in der Tragödie eine ungestörte Begeisterung fühlen, es will treue und tiefe Empfindung finden, es will ein nationelles und zugleich echt dramatisches historisches Schauspiel, es will auf der Bühne das Ideal erblicken, das sich im Leben überall nur ahnen läßt, es will keine englische, es will deutsche Charaktere, es will eine kräftige Sprache und einen guten Versbau, und in der Komik verlangt es nicht sonderbare Wendungen oder Witze, welche außer der Form des Ausdruckes nichts Witziges an sich haben, sondern es verlangt gesunden Menschenverstand, jedesmal blitzartig einschlagenden Witz, poetische und moralische Kraft." Diese hohen Ziele, die zum großen Teile für das moderne Drama in der That maßgebend sind, hatte sich Grabbe mit festem Bewußtsein selbst gesteckt, obschon es ihm nicht vergönnt war, sie zu erreichen.

In jener ersten Epoche seiner Produktion, in welche dieser Aufsatz fällt, war Grabbe indes näher daran, als in seiner letzten, in welcher er ganz und gar der Sucht nach Bizarrem anheimfiel und das Dramatische in epigrammatische Pointen verzettelte. Die Schöpfungen dieser ersten Epoche: „Herzog Theodor von Gothland" (1827), „Don Juan und Faust" (1829), die Hohenstaufentragödien: „Friedrich Barbarossa" (1829) und Heinrich VI." (1830) zeichnen sich vor seinen letzten Werken: „Hannibal" (1835) und die „Hermannsschlacht" (1838) durch dichterischen Schwung, ein mehr künstlerisch aufgerolltes als konvulsivisch aufzuckendes Pathos und die Annäherung an die technische Möglichkeit der Darstellung aus. Man hat Grabbe den Vorwurf gemacht, daß er den lyrischen Schmelz überall vermissen lasse. Dieser Vorwurf, wenn er überhaupt einer ist, trifft nur seine letzten, nicht seine ersten Tragödien. In diesen herrscht oft ein poetischer Schwung und eine poetische Weihe, welche von hinreißender Wirkung sind; und wenn sich auch

der Dichter nie zu bloß lyrischer Deklamation versteigt, nie das Lyrische isoliert, so trifft er doch den Ausdruck der Empfindung und Stimmung, welche als vorübergehende lyrische Momente im Drama nicht fehlen dürfen, mit dem echten Griffe des Talentes. Er unterscheidet sich dadurch von den späteren Dramatikern seiner Richtung, besonders von Hebbel. Grabbe hat das den Dramatikern so wesentliche Organ für geschichtliche Größe, für das Bedeutende in welthistorischen Perspektiven und Charakteren; seine Muse durfte sich daher an die imposantesten Stoffe wagen, ohne von ihnen eingeschüchtert zu werden, ohne eine ebenbürtige Haltung zu verlieren. Diese großartige Auffassung der Geschichte hat seit Schiller kein anderer Dramatiker in gleichem Maße bewährt. Grabbe schreibt dramatische Frakturschrift; selbst seine Schnörkel haben etwas Gewaltiges: es ist vulkanische Urkraft, die mit feurigen Gedankenmeteoren explodiert, kein zusammengetragenes Reisig, das aus düsteren philosophischen Grotten hervorqualmt. Sein „Friedrich Barbarossa", sein „Heinrich VI." sind mit wahrhaft kaiserlicher Würde ausgestattet; alle ihre dichterischen Geberden sind majestätisch; jedes ihrer Worte hat die ganze Wucht ihrer Weltstellung. Das charakteristische Element in seinen Dramen tritt scharf hervor, ohne Wunderlichkeit, ohne Ueberladung; nur später schleichen sich bizarre Elemente ein, die wohl mehr frappieren, aber weniger fesseln. Die bizarre Art und Weise der Charakteristik ist die leichteste. Es ist leichter, einen Thersites zu zeichnen, als einen Patroklus, einen Caliban, als eine Miranda! Möchten sich das die Calibans-Tragöden von Fach merken, welche durch die bizarrsten Gestalten charakteristische Kraft zu bewähren glauben.

Die Komposition der Grabbeschen Dramen ist zwar im größten Freskenstile gehalten; aber seine ersten Tragödien sind trotz aller Ungeheuerlichkeiten und der massenhaftesten Spektakelszenen nicht ohne dramatischen und theatralischen Effekt und einer szenischen Einrichtung keineswegs unfähig. Besonders „Don Juan und Faust" ließe sich mit Leichtigkeit für die Bühne erobern, was jedenfalls ersprießlicher wäre, als die nutzlosen Quälereien, den verfehlten zweiten Teil des „Faust" theatralisch zurechtzumachen. In neuerer Zeit ist damit mehrfach der Versuch gemacht worden, auch die „Hohenstaufen" hat Freiherr von Wolzogen für die Bühne bearbeitet und in Schwerin zur Aufführung gebracht. Einem so bedeutenden Talente wie Grabbe ist die Bühne der Gegenwart wohl eine solche Anerkennung schuldig; denn er hat in einer Zeit, in welcher eine erschlaffte Jambendiktion die Herrschaft der Mittelmäßigkeiten zu begründen

drohte, den Nerv des dramatischen Stiles kräftig gewahrt und so wieder originelle und selbständige Schöpfungen späterer Talente ermöglicht.

Ludwig Tieck schrieb dem jungen Autor über seine erste große Tragödie „Herzog Theodor von Gothland": „Ihr Werk hat mich angezogen, sehr interessiert, abgestoßen, erschreckt und meine große Teilnahme für den Autor gewonnen." Er tadelt „das Entsetzliche, Grausame, Cynische, den unpoetischen Materialismus, die große Unwahrscheinlichkeit der Fabel und die Unmöglichkeit der Motive". Dieser Tadel ist vollkommen begründet; es giebt kein deutsches Trauerspiel, in welchem eine solche schwach motivierte Häufung des Gräßlichen, ja eine Vorliebe für das Scheußliche, Verzerrte, raffiniert Grausame, ein solcher Kannibalismus der Gesinnung fast durchgängig bei allen Charakteren vorherrschend wäre. Es ist eine Nordlandstragödie von der abenteuerlichsten Erfindung, gespenstig, reckenhaft; wie viele rohe und blutige Sagen des Nordens bewegt sie sich in einer Welt von wüsten Kontrasten und krassen Begebenheiten. Die Fabel ist bizarr genug. Herzog Theodor von Gothland läßt sich durch den Oberfeldherrn der feindlichen Finnen, den Neger Berdoa, der ihn wegen früherer Mißhandlungen haßt, durch eine gewaltthätige und etwas plump angelegte List zu dem Glauben bestimmen, der eine seiner Brüder habe den anderen umgebracht. Gothland erscheint nun als Rächer des Gemordeten bei dem Lebenden, und als der König und die Großen des Reiches ihm einen Rechtsspruch verweigern, begeht er einen wirklichen Brudermord, um einen fälschlich geglaubten zu rächen Dann flüchtet er zu den Finnen, die er zum Siege führt. Eine Fülle von Blasphemien, Greueln, Schandthaten drängt sich nun; das Verhältnis zwischen Gothland und dem Neger Berdoa, der ihm mitteilt, wie er ihn betrogen hat, und von dem sich Gothland fortwährend auf die raffinierteste Weise martern läßt, ist durch die Verführung, die Berdoa an Gothlands Sohn ausübt, durch die gegenseitigen Würgversuche, durch die grellsten Schlaglichter in einer den Geschmack und das Gefühl empörenden Weise illustriert. Der Vaterlandsverrat, schon an und für sich Stoff zu einer Tragödie, erscheint dem Dichter zu unbedeutend, um auch nur einen verlorenen Gedanken seines Helden damit zu beschäftigen; dieser meistert lieber den Himmel und löscht mit cynischem Fußtritte eine Fackel der Theodicee nach der anderen aus, bis das wilde Chaos die Welt und seine Seele umfängt, bis, man könnte sagen, der Modergeruch einer riesigen Langenweile aus allen Schlachtfeldern seines Lebens um ihn aufsteigt, und er dem nahenden Tode entgegengähnt, bis er sterbend ausruft:

„Auch an die Hölle kann man sich gewöhnen!"

Ein Mohr als Feldherr der Finnen beweist die Art des Kontrastes, in welcher sich der Dichter gefällt. Dieser Mohr ist nun ein so vollendetes Scheusal, daß der Mohr Aaron im „Titus Andronikus“ oder Franz Moor in den „Räubern“ im Vergleiche damit als vergebliche Versuche erscheinen, das Böse zu inkarnieren. Doch ebenso ist der Held Herzog Theodor die Ausgeburt einer krankhaft überreizten Phantasie, ein geistig schwaches Werkzeug in der Hand des Verführers, von dem er sich nur durch häufige gemütliche Anwandelungen unterscheidet. Die Art, wie er seinen Bruder, seinen Vater, seine Gattin behandelt, wird nur durch diejenige aufgewogen, mit der sein eigener Sohn ihm gegenübertritt. Alle Verhältnisse der Pietät in grellem Cynismus mit Füßen zu treten: das ist die Art und Weise, wie der junge Dichter seinen Gigantentrotz zu bewähren und Effekt zu machen sucht. So ist die Komposition des Ganzen, so sind alle Charaktere und Situationen gleichmäßig in das Element einer exaltierten, über- und unmenschlichen Kraft untergetaucht, welche jeden Kunstgenuß verkümmert und der Dichtung nur den Zusammenhang eines wüsten Traumes vergönnt, in welchem die abenteuerlichsten Schrecken, locker verknüpft, durch einander stürmen. Die Sprache aber ist überreich an Hyperbeln, im Vergleiche mit denen die Hyperbeln der Schillerschen Räuber als schüchterne Metaphern eines geschmackvollen Talentes erscheinen. Trotz dieser grandiosen Auswüchse, in betreff deren Grabbe unter allen Autoren der Erde vergebens seines Gleichen suchen würde, liegt im „Herzog Theodor von Gothland“ ein Schatz wahrhaft dramatischer Szenen und eine Fülle echt dichterischer Schönheiten verborgen, den zu heben selbst die augenscheinliche Häßlichkeit, die dabei Wache hält, nicht verhindern darf. In einer Zeit Houwaldscher Empfindelei, in der selbst die Gespenster des Schicksals aufs manierlichste in den glattesten Jamben ihren fatalen Fatalismus deklamierten, konnte das Verdienst eines Dichters nicht gering geachtet werden, der den verwöhnten Nerven wieder einmal eine drastische Tragik zumutete, und die naßkalte Atmosphäre der Sentimentalität durch tobende Orkane der Leidenschaft reinigte. Bei aller Uebertreibung war in diesen Szenen des „Gothland“ dramatisches Leben; gerade die Elemente der Handlung selbst und das Eigentümliche der Charaktere wurden mit lebhaften, oft wilden Accenten betont, während in den Dramen der Zeitgenossen die überflüssigen Schönheiten der Diktion alle Marksteine der Handlung und Charakteristik überwucherten. Die Komposition war zwar von keinem tieferen Gedanken beseelt; es war eine grelle, tragische Schuld und eine ebenso grelle Sühne; aber es war doch der Geist der Tragödie und eines großen, zermalmenden Schicksals, das über diesen Nordlandsriesen waltet. Und auch die forcierte

Kraftsprache, welche grandiose Gedankenblöcke vulkanisch umherschleuderte, war nicht mühsam herbeigesucht und angeeignet; sie war der mächtige Schwung eines ursprünglichen Talentes.

Die Erstlingsschöpfung Grabbes giebt uns in ihren Extremen am klarsten das Bild des ganzen Dichters. Er hat wohl das Ueberschwengliche, das in ihr herrscht, später gemildert, niemals aber das Bizarre überwunden, ihm nur später eine knappere Form gegeben. Wenn er anfangs bizarr pathetisch war, so wurde er später bizarr epigrammatisch; wenn er anfangs ausschweifte durch die gigantischen Umrisse der Komposition, die aber doch durch ihre Folgerichtigkeit spannend wirkte, so später durch das massenhaft Gedrängte, das welthistorisch Spektakelhafte, durch welches jedes individuelle Interesse ausgelöscht wurde. Ohne Frage ist „Gothland“ dramatischer, als etwa „die Herrmannsschlacht,“ in welcher ganze Stämme und Legionen auf einander platzen. Am besten komponiert von Grabbes Tragödien ist wohl „Don Juan und Faust“, eine Dichtung, die an großen Schönheiten die gesonderten Schöpfungen Lenaus überragt. Schon der Gedanke, die beiden Helden der Sage in eine dramatische Handlung zu verweben, ist kühn und bedeutend und nur in sofern bedenklich, als Faust eine übergreifende Persönlichkeit ist, in deren Entwickelung der ganze Don Juan als ein Moment enthalten. Es kommt indes auf die Behandlungsweise des Dichters an. Er kann den Faust als Spiritualisten, den Don Juan als Sensualisten schildern; er muß sie aber alsdann entweder durch die Konsequenz ihres Prinzipes oder durch die Untreue gegen dasselbe untergehen lassen, und zwar beide gleichmäßig, um die dramatische Rhythmik zu wahren. Grabbe hat die Donna Anna Don Juans gleichzeitig zur Helena Fausts gemacht, die der Magier auf sein Schloß auf dem Montblanc entführt. Dadurch hat er die beiden Sagenkreise verknüpft, und die alte Weltstadt Rom ist der passende Ort, wo die Begegnung der beiden Sagenhelden des Nordens und Südens stattfindet. Der Teufel, der den Materialisten und Idealisten zuletzt gleichzeitig holt, giebt überdies einen einheitsvollen Abschluß. Doch der Don Juan tritt in der Dichtung ebenso zum Nachteile Fausts in den Vordergrund, wie Leporello zum Nachteile des Ritters Mephisto. Don Juan ist dramatischer, lebendiger; er bewegt sich in den anschaulichen, heiteren Kreisen des Lebensgenusses, in bestimmten Situationen, während der Magier sich schwerer aus seinen geheimnisvollen Gedankenkreisen in eine konkrete Handlung hinausbewegt. Grabbe hat indes wohl gefühlt, daß er das sensualistische Element im „Faust“ dämpfen mußte, um den Gegensatz frisch und rein zu erhalten, daß er nicht in die Fußstapfen

Goethes treten konnte, der aus dem alten Faust selbst auf einmal einen jugendlichen Don Juan herausschält. So behauptet der Grabbesche Faust auch Donna Anna gegenüber seine magische Würde, seinen gedankenvollen Ernst; und es ist tief gedacht, daß er sie nicht verführt, sondern durch seine magische Gewalt tötet und sie nicht wieder zu erwecken vermag. An ihrer Leiche ruft er aus:

„Anna!
Wie edel schön! Auch noch in deinem Tode! —
In diesen Thränen, die ich weine, spür'
Ich es; es gab einst einen Gott — der ward
Zerschlagen. — Wir sind seine Stücke — Sprache
Und Wehmut — Lieb' und Religion und Schmerz
Sind Träume nur von ihm."

Der Zauber, mit welchem Faust früher Annas Herz zu gewinnen sucht, ist ebenso edel gehalten. Er will sie durch die Magie der Empfindung an sich fesseln und zeigt ihr die Heimat:

„Sieh! grau und himmelhoch — wie ein
Senat uralter Erdtitanen, die
Im stummen, eis'gen Trotz zur Sonne schau'n,
Am Fuß gefesselt zwar, doch nicht besiegt,
Die mit Verheerung stäubender Lawinen
Das leiseste Geräusch, das sie im Traum
Zu stören wagt, bestrafen, — liegen da
Die Alpen — — blicke weiter: (meine Kunst
Reißt dir die Fern' in den Gesichtskreis)
Dort zieht die Rhone hin, stolz auf Lyon,
Das sich in seiner Wellen Spiegel schmückt;
Dann öffnen sich die grünen Auen der
Provence, voll von Lieb' und vom Gesange —
Und dort, wo, um dein Auge nicht zu hemmen,
Die Pyrenäen-Kett' ich auseinandersprenge
Erscheint Hispania, wollüstig in
Zwei Meeren seinen heißen Busen badend,
Und jene Türme, deren Spitzen, fast
Wie Wetterstrahlen nach den Wolken zucken,
Es sind die Türme deiner Vaterstadt,
Sevillas" —

Diese Stelle mag zugleich für den einen Lord Byron erreichenden Dichterschwung Zeugnis ablegen, von welchem diese Tragödie durchdrungen ist. Selbst der Ritter hat nicht den sarkastischen, beißenden Ton des verneinenden Geistes Mephistopheles; er erhebt sich oft mit dem rebellischen Adel Lucifers, mit all dem stolzen Feuergeiste der Zerstörung, der im allgemeinen Weltbrande über den Geist des Lichtes zu triumphieren, ihn im Schutte seiner

Herrlichkeit zu begraben gedenkt. Eine Fülle origineller und tiefer Gedanken, großartiger Bilder, welche das niedliche metaphorische Schnitzwerk dürftiger Talente beschämen, selbst schlagender dramatischer Momente, läßt diese Tragödie wohl als die wertvollste von Grabbes Dichtungen erscheinen, um so mehr, als ihr Organismus von einem dramatisch in einander greifenden Grundgedanken beseelt ist.

Ihr am nächsten stehen die Hohenstaufentragödien: „Friedrich Barbarossa“ und „Heinrich VI.“, in denen Grabbe nicht, wie Shakespeare, nur poetisch verzierte Chroniken geben wollte, sondern Dramen mit einem Mittelpunkte, mit einer konzentrischen Idee. Leider waren die Stoffe wenig gefügig. Das würdevolle Kaisertum Barbarossas, das in Nord und Süd die Feinde niederstampfte und zuletzt im Oriente unterging, das mehr diplomatische, ränkevolle, grausame Heinrichs VI. sprengen gerade durch die Weltweite ihrer Beziehungen den Rahmen der dramatischen Einheit, und wenn auch die Idee des Kaisertums selbst und die persönliche Größe der Charaktere, die es vertraten, das in Raum und Zeit Zersplitterte zusammenhalten, so sind doch die verschiedenen, von der Geschichte gegebenen Interessen nicht als dramatisch ineinander greifende Momente zu verwerten. Es sind mehr rohe Strebepfeiler, die von außen den dramatischen Bau tragen, als jene künstlerisch gearbeiteten Pfeiler, die seiner inneren Architektonik Schwung verleihen. Der zufällige Untergang dieser Kaiser, der sich nicht einmal tragisch motivieren läßt, der nicht durch den Konflikt selbst bedingt wird, macht auch einen künstlerischen Abschluß unmöglich. Das Wesen dramatisierter Historien, das Chronikenhafte, das vorwiegend Thatsächliche läßt sich bei so gearteten Stoffen durch kein Talent verhüllen. Dennoch wäre es unbillig, zu verkennen, daß Grabbe in beiden Tragödien kräftig auf eine dramatische Einheit hingearbeitet hat, so weit es irgend der spröde Stoff gestattete, und daß von Shakespeares historischen Königsstücken nur der wahrhaft tragische „Richard II.“ und allenfalls „Richard III.“, was dramatische Konzentration betrifft, den Vergleich mit Grabbes „Hohenstaufen“ aushalten können. Einzelne Szenen in beiden Tragödien, wie z. B. die Szenen zwischen Friedrich Barbarossa und Heinrich dem Löwen bei Legnano, zwischen Heinrich und Mathilde am Strande, die Wiederkehr des wilden Welfen und die Erstürmung von Bardewick, die Szenen zwischen dem tyrannischen Heinrich VI. und seiner zartfühlenden Gemahlin Konstanze gehören zu den Perlen deutscher Dramatik, wie überhaupt der durchgängige Schwung und Adel, das unverfälschte Pathos grandioser Gesinnungen und Gedanken den Beruf Grabbes zur historischen Tragödie im größten Stile aufs unzweifelhafteste

an den Tag legen. Das Charaktergemälde Heinrichs VI. ist mit Shakespearescher Meisterschaft entrollt; und eine Fülle herrischer, grausamer, selbst tückischer Züge, eine nichts achtende, kein Mittel scheuende politische Klugheit, die tiefsten Schatten des Charakters vermögen nicht die Teilnahme für ihn zu erkalten, die sich durch einen unsagbaren, oft hervorbrechenden Zauber des Gemütes stets wieder erwärmt fühlt. In diesen Grabbeschen Tragödien pulsiert das echt deutsche Gemüt mit seinen oft unerklärlichen Rätseln und Widersprüchen, mit seiner durch alle Gewaltthätigkeit und Wildheit hindurchbrechenden Tiefe und Zartheit, mit seinem unverwüstlichen Humor, der den Schmerz, den Kampf, den Tod überwindet. Nur ein deutscher Dichter konnte das Verhältnis zwischen Friedrich Barbarossa und Heinrich dem Löwen so durch die tiefsten Züge des Gemütes adeln, das über die brutalsten Thatsachen einen oft bizarren, aber doch dem Herzen verständlichen Schein ausbreitet!

Hätte die deutsche Bühne von „Don Juan und Faust“, und diesen Tragödien, welche einer szenischen Einrichtung keineswegs mehr widerstreben, als viele mühselig zurechtgemachten Shakespeareschen Stücke, bei Lebzeiten des Dichters Notiz genommen — vielleicht hätte sich sein Talent, das für theatralische Wirkung durchaus nicht verschlossen war, noch mehr zu einem maßvollen und regelrechten Schaffen bequemt und wäre der Nation und ihrem Theater nicht durch exorbitante Produktionen verloren gegangen. Mit „Napoleon oder die hundert Tage“ (1831) beginnt eine Epoche Grabbescher Produktion, in welcher man nur irrtümlich größere Abgeschlossenheit und Konzentration finden konnte. Denn wenn man mit Hegel verlangen darf, daß der Dramatiker sein Pathos expliziere, so hält Grabbe, der es in seinen bisherigen Dramen in würdiger Weise gethan hatte, dies jetzt für eine überflüssige Konzession an den Geschmack der Menge, dämmt die Ergüsse seiner poetischen Ader, in denen doch immer der echte Lebensquell der Melpomene schäumt und glaubt sich künstlerisch zu beschränken, wenn er nur charakteristische Skizzen giebt, die, so scharf und schlagend sie sein mögen, niemals das dramatische Gemälde ersetzen können. Was ist sein „Napoleon“, seine „Herrmannsschlacht“ anders, als großartige dramatische Schlachtfresken, mit kecken Blitzen des Humors, mit einer durch den Pulverqualm nicht getrübten Schärfe der Charakteristik, aber doch nur ein massenhaftes Hin- und Herwogen, das keine organische Entwickelung, keine Einkehr der Charaktere in ihre eigenen Tiefen gestattet und alles individuelle Leben durch kolossale Konflikte der Nationen betäubt? Selbst „Hannibal“, der von diesen Stücken die geschlossenste und großartigste Komposition hat und am glücklichsten ist

in scharfen, epigrammatischen Wendungen und frappierenden Skizzen, macht immer nur den Eindruck einer Studie, welche uns das Talent des Künstlers bewundern läßt, aber mehr eine Verheißung, als eine Erfüllung ist. Es wird niemand leugnen, daß es von seltener Begabung spricht, mit der Kohle und mit wenigen Zügen eine Physiognomie unverkennbar an die Wand zu zeichnen; aber wir würden den Künstler auslachen, der uns eine solche Kohlenskizze als Porträt verkaufen wollte. Grabbes letzte Tragödien sind Kohlenskizzen, mit vollster Verachtung des Bühnenrahmens an die Wand gemalt. Sie bewegen sich noch dazu in absteigender Linie; denn die „Herrmannsschlacht" ist gar ein wüstes Szenenkonglomerat, ohne alle dramatische Gliederung, ja ohne alle theatralische Anschauung, da der Dichter sich keine andere Bühne denkt, als den wirklichen Teutoburger Wald, und seine Personen wo möglich an den verschiedensten Flügeln des Treffens gleichzeitig sprechen läßt. Die einzelnen Schlachttage bilden die Akte des Stückes. Die Charakterskizzen von Hermann und Varus haben wohl einzelne fesselnde Züge, aber es sind mehr Hermen ohne dramatische Hände und Füße, als ausgeführte Denkbilder, und die Schlußszene in Rom, der sterbende Augustus, eröffnet große welthistorische Perspektiven auf das aufgehende Christentum, ist aber doch dem Baue des Ganzen äußerlich angehängt.

Ueber Grabbes dramatische Schnitzeleien, wozu wir besonders die überaus witzige und an burlesken Einfällen reiche Litteraturkomödie: „Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung" und auch das Märchen: „Aschenbrödel" (1835) rechnen, können wir rasch hinweggehen, nachdem wir das Gesamtbild seiner dichterischen Leistungen entrollt haben, die man eine Zeit lang ohne Frage überschätzte, jetzt aber zu unterschätzen geneigt scheint, indem man eine matte Technik, welche die mittelmäßigste Kapazität in kürzester Zeit zu erlernen vermag, als eine außerordentliche Mitgift des dramatischen Talentes ausposaunt. Grabbe ist einer der bedeutendsten geschichtlichen Tragödiendichter der Deutschen; Zacharias Werner hat einige Verwandtschaft mit ihm in bezug auf große Züge und kühnen Schwung, erreicht ihn aber nicht in der ungetrübten Klarheit der geschichtlichen Auffassung, in der epigrammatischen Schärfe und hinreißenden Kraft der Darstellung, und Immermann, der sich als sein Mäcen nur zweifelhafte Verdienste um ihn erworben hat, steht als Dramatiker unter ihm, indem er, bei größerer Ruhe der Anordnung und Gruppierung, doch nicht im entferntesten an die schöpferische Gestaltungskraft Grabbes und die ursprüngliche Mächtigkeit seines Talentes heranreicht.

Das originelle Kraftdrama, dessen Geäder sich durch unsere Litteratur

hindurchzieht, und das in neuester Zeit wieder zahlreiche Pfleger gefunden, indem es sich der wirklichen Bühne bald mehr, bald weniger näherte, hat später nur einen Vertreter gefunden, dessen ursprüngliche Begabung dem Talente Grabbes ebenbürtig ist — Friedrich Hebbel. Beide zeigen eine Vorliebe für das Bizarre; doch es liegt bei Grabbe mehr in der Anordnung und Ausführung, bei Hebbel im Stoff und im Gedanken. Grabbe wählt vorzugsweise historische Stoffe, Hebbel soziale; bei Grabbe wiegt der Sinn für die geschichtliche, bei Hebbel der Sinn für die ethische Bedeutung vor. Grabbe liebt große Charaktere, Hebbel tiefe, Grabbe gewaltige Kollisionen, die äußerlich imponieren, Hebbel verschlungene Probleme, die innerlich beschäftigen. Beide lieben originelle, kräftige, knorrige Bilder; doch ist Grabbe schwunghafter und epigrammatischer, Hebbel bedeutsamer, bezeichnender, aber auch oft gesuchter. Grabbe übertrifft Hebbel bei weitem an Frische, Kraft, glühendem und hinreißendem Dichterfeuer; Hebbel übertrifft Grabbe bei weitem an künstlerischem Verstande in der organischen Gliederung der Dramen, in der architektonischen Vollendung, in der jedes Einzelne dem Ganzen dient. Bei Grabbe ist die Kollision ein Kampf der Kräfte, bei Hebbel ein Kampf der Gedanken; dort kräftig geartete Naturen, die auf einander platzen, hier fleischgewordene Dialektik in den feinsten Kombinationen. Beide Dichter haben das gemeinsam, daß sie sich in den Extremen bewegen und die rechte Mitte der Schönheit und künstlerischen Harmonie verfehlen. Bei Grabbe liegt der Grund hiervon in einer krankhaften Exaltation der Phantasie, welche ihrem entzügelten Schwunge rücksichtslos folgt; bei Hebbel geht die Vorliebe für das Abnorme, Außergewöhnliche aus einem allzu grüblerischen Verstande hervor, welcher sich dadurch befriedigt fühlt, wenn er die Kontraste auf die Spitze treibt, wenn er über jäh aufgerissene Klüfte eine Brücke des Gedankens bauen kann. Ihn fesselt das Phänomenartige, Pathologische; er doziert wie in der Klinik; er fühlt der Menschheit an den Puls und sucht an grellen Krankheitsbildern das Ideal der Gesundheit zu lehren. Doch während wir bei Grabbe oft den Balsamhauch echter, erquickender Poesie fühlen, weht uns bei Hebbel ebenso oft eine dumpfe und schwüle Lazaretluft entgegen, in welche uns der Dichter trotz unseres Unbehagens mit krampfhafter Nötigung hineinreißt. Beide Dichter haben dem Häßlichen allzu sehr gehuldigt. Bei Grabbe ist das Häßliche in der Regel die Verzerrung des Großen, das sich übernimmt; bei Hebbel die Entwertung des gesunden und einfachen Empfindens und jeder menschlichen Kurantmünze zu Gunsten eines Gefühles, das sich nur in Ausnahmesituationen bewähren kann. Grabbe hätte niemals eine Tragödie von solchem innerem Zu-

sammenhalte und dramatischer Konsequenz schreiben können, wie Hebbels „Maria Magdalena"; Hebbel nie eine Tragödie von jenem dichterischen Schwunge, jener poetischen Magie, wie Grabbes „Don Juan und Faust".

Friedrich Hebbel aus Wesselburen im Dithmarschen (1813—1863), wuchs in beschränkten Verhältnissen auf, doch in der Mitte eines kräftigen Volksschlages von gesundem Naturell. Anfangs Autodidakt, wovon ihm bis in die späteste Zeit eine gewisse Zähigkeit und Starrheit und ein vorwiegend doktrinärer Ton geblieben, verdankt er seine weitere Fortbildung vorzugsweise der Schriftstellerin Amalie Schoppe in Hamburg und dem Könige von Dänemark. Er studierte in Heidelberg und München und hielt sich später in Hamburg, Kopenhagen und nach einer Reise durch Italien in Wien auf, wo er sich 1846 mit der Schauspielerin Christine Enghaus verheiratete. Hier starb er im Jahre 1863, bald darauf, nachdem seine „Nibelungen" mit dem Berliner Schillerpreis gekrönt worden waren.*) Seine Tragödien sind: „Judith" (1841), „Genovefa" (1843), „Maria Magdalena" (1844), „Herodes und Mariamne" (1850), „Julia" (1851), „Agnes Bernauer" (1855), „der Ring des Gyges" (1856), „die Nibelungen" (2 Bde., 1862). Außerdem verdienen das „Trauerspiel in Sicilien", eine Tragikomödie (1851), und die Lustspiele: „der Diamant" (1847) und „der Rubin" (1851) erwähnt zu werden. Auch auf dem Gebiete der Lyrik und der Erzählung hat sich Hebbel versucht. Seine „Gedichte" (1842 und 48) sind in einer Gesamtausgabe (1857) erschienen, und so wenig Hebbel eine eigentliche lyrische Ader besitzt, so führt uns doch eine Betrachtung seiner „Gedichte" am besten in die großartige Welt seiner Dramen ein.

Auch Hebbels lyrische Muse ist paradox; doch hier kann das Paradoxon, wenn es der Feder entschlüpft, als geistiges Ferment verwertet werden; eine etwas starre und schroffe Behandlungsweise wird mit ihrem geistig-monumentalen Charakter willkommen sein als Gegengewicht gegen süßliche Verflachung und physiognomielose Verblümelung, wie sie allerdings seit 1850 in den Produktionen der Masse zutage kommt. Eine von geistiger Wucht schwere Lyrik, die sich nur mit Mühe in Fluß bringen läßt, ist rühmenswert in einer Zeit, in welcher gefällig fließende Richtigkeiten überall aus einem breitgetretenen Gedankenboden hervorquellen. Die Leichtigkeit der Form wird hier zu einer Gefahr für den Inhalt; denn diese Form gleicht einer glatten Rutscheisbahn, auf welcher die lyrischen Klingelschlitten mit gleichmäßiger Virtuosität heruntergleiten. Gegenüber der Blumenflur der Liederpoesie ist diese Hebbelsche Lyrik ein geistiges

*) Vgl. Friedrich Hebbels „Sämtliche Werke." (12 Bde., 1865—1868.)

Bergland, von frischrauher, gesunder Luft durchweht, mit hohen, schroffen, aber von sanftem Abendrot der Phantasie überflogenen Gedankengipfeln. Gelingt es dieser erhabenen Muse, ihre Herbheit zu besiegen und in Grazie hinzuschmelzen, dann erhalten wir ein vollendetes Gedicht, dessen Arom noch würziger ist, als wo diese Vollendung auf dem entgegengesetzten Wege erreicht wird, indem eine von Haus aus graziöse Muse sich eines ernsten Gedankengehalts bemächtigt. Aus diesem Charakter der Hebbelschen Lyrik geht hervor, daß ihre Lorbeern nicht auf dem Gebiete des musikalischen sangbaren Liedes blühn, das einen leicht faßlichen Gang und den Schmelz einfacher Empfindung erfordert, sondern in den Regionen der höheren Gedankenpoesie und des lyrischen Charakterbildes. Zum Schwung der Ode hat sich Hebbel nur selten erhoben, obgleich die hierher zu rechnenden Gedichte seine hohe Befähigung für diese nicht genug gewürdigte Gattung der Lyrik beweisen; dagegen bewährt sich sein dramatisches Talent in der scharfen Auffassung der Lebensbilder, in ernster Situations- und humoristischer Genremalerei. Freilich kommt das Paradoxe der Hebbelschen Muse hier in den etwas schroffen und hyperbolischen Konturen der Zeichnung zu Tage; ebenso überwiegt der dramatische Stil über den lyrischen. In den „Elegien" findet sich ein Vers, der als die Devise im Wappen der Hebbelschen Muse, als der Wahlspruch seiner dramatischen Lieblingshelden und Heldinnen betrachtet werden kann:

„Nun, ein heiliger Krieg!
Höchste und tiefste Gewalten
Drängen in allen Gestalten!
Trotze, so bleibt dir der Sieg!"

Die Sonette und Epigramme bilden die reichste Gedankenschatzkammer der Dichtung. Die Sonette geben einen meistens bedeutenden Inhalt in einer meist trefflichen Form. Ein pantheistisches Versenken in das Naturleben, ethische und ästhetische Reflexionen, in harmonische Bilder gekleidet, bilden ihren hauptsächlichsten Inhalt. Die Klippe, an welcher Hebbels Gedankenlyrik zuweilen und auch in einzelnen Sonetten scheitert, ist eine abstrakte Form mit ganz direkten Wendungen der Metaphysik, welche wie Verknöcherungen den freien Herzschlag der Dichtung lähmen. Die Epigramme Hebbels stehen den Xenien Goethes und Schillers vollkommen ebenbürtig zur Seite. Hebbel ist ein Meister im Lapidarstil des Gedankens. Manche dieser Epigramme sind Blitze aus der Tiefe seiner Weltanschauung, andere sind goldene Suren aus dem Koran der Lebensweisheit, noch andere scharf geprägte Gemmen oder Charakterköpfe. Vortrefflich ist die Poetik in nuce, welche Hebbel in den Kunstepigrammen giebt, wir vermissen in

derselben sogar mit Vergnügen die Rechtfertigung des Bizarren und Ungeheuerlichen, das die Praxis seiner dramatischen Muse nicht entbehren kann. Drei dieser Epigramme könnten wir ohne Bedenken zu Mottos unserer eigenen kritischen Bestrebungen nehmen; sie sind teils gegen die akademische, teils gegen die realistische Richtung der Neuzeit gerichtet:

Die Poesie der Formen.

„Was in den Formen schon liegt, das setze nicht dir auf die Rechnung:
Ist das Klavier erst gebaut, wecken auch Kinder den Ton."

Das Prinzip der Naturnachahmung.

„Freunde, ihr wollt die Natur nachahmend erreichen? O Thorheit!
Kommt ihr nicht über sie weg, bleibt ihr auch unter ihr stehn."

An die Realisten

Wahrheit wollt ihr, ich auch! Doch mir genügt es, die Thräne
Aufzufangen, indes Boz ihr den Schnupfen gesellt.
Leugnen läßt es sich nicht, er folgt ihr im Leben beständig,
Doch ein gebildeter Sinn schaudert vor solcher Natur."

Das kleine Epos Hebbels „Mutter und Kind" (1859), welches von der Dresdener Tiedgestiftung den Preis erhielt, ist eine Verklärung der Mutterliebe. Das Motiv der Dichtung ist glücklich. Ein reicher kinderloser Kaufmann von Hamburg stattet ein armes Paar aus und macht ihm die Ehe möglich unter der Bedingung, daß ihm und seiner Gattin das erste Kind überlassen werde, das aus dieser Ehe hervorgeht. Der Kampf der mütterlichen Liebe, ihr endlicher Sieg über jedes Hemmnis, die Flucht der Mutter mit dem Kinde, der versöhnende Schluß: das alles giebt dem kleinen Epos einen anmutenden dialektischen Fortgang, um so mehr, als die Hebbelsche Muse uns hier kein schwieriges Exempel aufgiebt, sondern sich nur im Element der einfachen Empfindung bewegt. Einzelne Schilderungen zeichnen sich durch Prägnanz des sprachlichen Ausdruckes aus, und der etwas schwerfällige Wogenschlag der Hexameter wirft manche köstliche Gedankenperle an den Strand. Die Hexameter selbst können sich nicht entfernt mit denen von Paul Heyse und Gregorovius vergleichen. Sie sind oft holperig, überreich an Trochäen und durch einen allzu prosaisch verzweigten Periodenbau im freien Fluß gehemmt. Was Hebbels „Erzählungen und Novellen" (1855) betrifft, so zeigt zwar sein gewaltiges Talent auch in ihnen die Löwentatze; doch wie er in der Tragödie das Gigantische liebt, gerät er in der heiteren Gattung auf das Burleske, und Glück genug für ihn, wenn sich nicht beides in der „Tragikomödie" zur Unzeit vermischt. An krassen Bildern fehlt es nicht; wir erinnern nur an die Wiederholung desselben abstoßenden Motivs; wir sehn nämlich

zweimal ein Kind vom eigenen Vater mit dem Schädel an die Wand geworfen, daß es laut- und leblos mit verspritztem Gehirn am Boden liegt. Das Schreckliche wird oft drollig und possierlich geschildert, ganz in der Art und Weise der älteren romantischen Schule. Besser sind die eigentlichen Humoresken: „Herr Haidvogel und seine Familie", „Pauls merkwürdigste Nacht" u. a., in denen Hebbels dithmarscher knorriger Humor in einer Fülle drolliger Züge schwelgt. Der Dichter schlägt irgend eine Taste des menschlichen Gemütes mit großem Nachdrucke an und trillert dann auf ihr in der kunstfertigsten Weise.

Hebbel besitzt unleugbar geniale Kraft des Ausdruckes und der Gestaltung, hat aber weder auf die Bühne, noch auf die Nation einen durchgreifenden Einfluß gewinnen können, weil sein Talent alle weicheren Tinten verschmäht, welche dem deutschen Geschmacke unentbehrlich sind, weil es herb und hart, trotzig und herausfordernd in Stil und Tendenz, gleich den alten Recken und Riesen des Nordlandes, über die Bretter schreitet, und weil er dabei nicht, wie Grabbe, eine naive Ungeberdigkeit besitzt, sondern unter der Maske der Melpomene die Miene eines sittlichen Reformators verbirgt und überdies mit der Prätension auftritt, ein neues, selbstentdecktes ästhetisches Gesetz, welches das Wesen des modernen Dramas regeneriert, zu verwirklichen. Er giebt zu seinen meisten Stücken gleichzeitig die ästhetische Gebrauchsanweisung; ja er will, wie im „Trauerspiel von Sicilien", neue dramatische Gattungen schaffen und fordert die dramaturgische Kritik in der Person des Professor Rötscher auf, die Begriffsbestimmung dieser neuen Gattung festzusetzen. So wenig heutzutage ein dramatischer Dichter ohne klares ästhetisches Bewußtsein bedeutendes schaffen kann, so tritt doch bei Hebbel das Bewußte und Doktrinäre allzusehr in den Vordergrund, und einige seiner Schöpfungen machen mehr den Eindruck, poetische Illustrationen zu seinen neuen ästhetischen Theorien zu sein, als innerer Begeisterung entsprungene Dichtungen. Ein großer Dichter schafft neue Gattungen durch einen glücklichen Griff, ohne es zu wollen; wo aber das Wollen dem Schaffen vorausgeht, da wird die Dichtung selbst in mißlicher Weise von einer bleichen Reflexion angekränkelt sein, welche als ein kritischer Niederschlag nicht in ihr aufzugehen vermag.

Hebbel ist ein moderner Dichter; er will nur den höchsten und wahrsten Interessen der Gegenwart, die er mit kritischer Klarheit erfaßt, Rechnung tragen. Nach seiner eigenen Theorie soll das Drama den jedesmaligen Welt- und Menschenzustand in seinem Verhältnisse zur Idee, d. h. zu dem alles bedingenden sittlichen Zentrum, das wir im Weltorganismus schon seiner Selbsterhaltung wegen annehmen müssen, veranschaulichen. Der

Dramatiker hat also das Leben in seiner Gebrochenheit und zugleich das Moment der Idee zu erfassen, in welchem jenes die verlorene Einheit wiederfindet. Hebbel denkt bei diesen Sätzen nur an die soziale, nicht an die historische Tragödie, für die er, wie auch seine Urteile über Schiller beweisen, kein Verständnis hat. Das Drama hat es nach seiner Ansicht nur mit einem Probleme zu thun, was schon den einfachen Standpunkt der Tragödie verrückt. Der Dramatiker ist nach Hebbels Ansicht teils ein Prophet, teils ein Reformator; er ist, wie Hamlet, nur zur Welt gekommen, um die aus ihren Fugen gekommene Zeit wieder einzurenken. Die knarrende Arbeit des „Einrenkens" macht aber keineswegs einen reinen ästhetischen Eindruck. Es ist durchaus nicht die Aufgabe des Dramatikers dem Weltgeiste ins Handwerk zu greifen, und es ist einseitig, die tragische Kollision auf einen olympischen Kampf alter und neuer Götter, alter und neuer ethischer Prinzipien zu beschränken, die sich im Menschenschicksale durchfechten. Auch hat der Dramatiker das Leben nicht in seiner Gebrochenheit zu erfassen; der Konflikt wird um so tragischer sein, je gleichberechtigter und ganzer die kämpfenden Elemente sind. Auf dieser Einseitigkeit der Hebbelschen Auffassung, die in Wahrheit eine Erneuerung der romantischen Theorie von der Ironie ist, beruht indes die Originalität seiner Dichtungen. Hebbel trägt überhaupt noch viel Romantisches in sich. Er liebt den Hintergrund des Mittelalters, den somnambulen Apparat der Romantiker und wählt deshalb gern entlegene Stoffe, welche, dem Mythus oder der Sage entnommen, der dichterischen Phantasie freie Bewegung und in der Detailmalerei der Befriedigung aller romantischen Gelüste gestatten.

Hebbel ist der Dramatiker des Problems, und da er mit der Lösung psychologischer und sozialer Probleme Ernst macht, so bedarf er der Vertiefung in Anlage, Entwickelung und Charakteristik. Diese Tiefe zeichnet ihn auch in der That aus. Nichts ist ihm fremder, als die in der Luft schwebende Phrase; sein Ausdruck kommt wie mit Naturgewalt aus den innersten Schachten der Seele heraus. Er versteht es, jene Naturlaute abzulauschen, in denen sich aufs schärfste die individuelle Bestimmtheit eines Charakters ausprägt. Dies ist unzweifelhaft der wesentliche Faktor des dramatischen Genies; denn er erschließt das Geheimnis der Menschwerdung seiner Gestalten. Hebbel ist ein Meister der dramatischen Plastik. Seine Gestalten wachsen und entwickeln sich mit der Notwendigkeit eines organischen Triebes. Die Plastik des Ausdruckes zeigt sich in einer originellen Bildlichkeit, in der das Bild nicht neben dem Gedanken herläuft, sondern ihn in kernhafter und schlagender Weise ausdrückt. Die Metapher ist nie

äußerlich dem Gedanken angeheftet; sie ist seine Blüte, der schöne Gipfel, der seine Entfaltung zusammenschließt. Doch die Wahrheit des Ausdruckes gilt Hebbel mehr, als seine Schönheit; daher manche unschöne Wendung, manche Versündigung gegen die Gesetze des Geschmackes, welcher die Naturwahrheit nicht in ihrer nackten Form gelten läßt, sondern eine ideale künstlerische Verklärung des Ausdruckes verlangt. Hebbels Charaktere sind, wenigsten in den ersten Dramen, Menschen von Fleisch und Blut, aber es ist viel wildes Fleisch dabei, und manche Kretins mit häßlichen Kröpfen wohnen in der rauhen Alpenluft der Hebbelschen Poesie. Die Polemik, die bei Hebbel aus seinem oft in starrer Weise fixierten ästhetischen Intentionen hervorgeht, erstreckt sich auch auf seinen Stil, der eine innere Verbitterung gegen alles Lyrische, Melodische, Pathetische atmet und sich daher oft zu auffallenden Härten, paradoxen Wendungen, unmusikalischen Wortfügungen verleiten läßt, oder mindestens zu jenen grandiosen Fugen der Diktion, welche dem Uneingeweihten unverständlich sind und wie Dissonanzen klingen. Hebbel kann nie ein Liebling des Volkes werden! Denn das Volk wird stets die Mühe scheuen, sich in Probleme zu vertiefen, eine Mühe, die ihm der Dichter zuzumuten keineswegs nötig hat, um groß und bedeutend zu erscheinen. Eine Dichtung soll allgemein menschliche Saiten berühren; sie soll durch die unmittelbare Macht der Begeisterung wirken; sie soll ein klares Bild der Schönheit sein, das keines Kommentars bedarf, so wenig wie der Leib der Venus Anadyomene des anatomischen Messers. Doch diese Einheit des Bildes und des Gedankens, dieses Ideal des schönen hat Hebbel nur annäherungsweise in seinen besten Dramen erreicht. In den übrigen überwiegt die Tiefe der Intention die Harmonie der Ausführung; der Grundgedanke greift riesig hinüber über die Form, die ihn darstellen soll; es kommt ein Riß in die Schöpfung, in die Architektonik des Ganzen. Hebbel ist ein großer dramatischer Denker. Um ein großer dramatischer Dichter zu sein, fehlt ihm wenig; aber dies Wenige ist viel — das Maß und der Zauber der Schönheit. Mit Freuden muß man indes zugestehen, daß er gerade in seinen letzten Tragödien mit sichtlichem Eifer dies Maß zu erreichen strebte.

Hebbel hat in seiner „Judith“ die einfache biblische Tradition dichterisch aufgebaut, aber vielleicht, zu Ungunsten der Einheit der tragischen Kollision, mit einer zu großen Fülle dramatischer Motive ausgestattet. Die biblische Judith ist eine Heldin, welche, um ihr Volk zu erretten, den Mut hat, den Unterdrücker zu ermorden. Dieser naive Heroismus mit einer stark brutalen Färbung ist allerdings nicht tragisch; aber bei Hebbel spielen wieder zu viele Motive hinein: Ehrbegierde und Rachdurst für

die Verletzung der jungfräulichen Ehre. Die Judith, welche die That beschließt, und die Judith welche sie ausführt, sind ganz verschiedene Personen. Der Dichter hat nicht bloß das Recht, sondern auch die Pflicht, seine Helden im Feuer dramatischer Entwickelung zu läutern und sie nicht so unversehrt mit Haut und Haar aus der Retorte einer Tragödie hervorgehen zu lassen, wie er sie hineingeworfen hat; doch darf der Konflikt, welcher dem Trauerspiel zu Grunde liegt, nicht wesentlich dadurch alteriert werden. Hebbel hat aber ein pathologisches Interesse an den Konflikten des „Weiblichen", und zwar nach seiner sinnlichen Naturbasis, welche er mit Vorliebe in den Vordergrund stellt. So ist auch in seiner Judith das heroische und patriotische Interesse, ohne dessen Initiative die ganze Tragödie unmöglich wäre, rasch in den Hintergrund gerückt, während der Kampf des jungfräulichen Weibes, das einer bizarr beleuchteten Brautnacht entgegen geht, ein Kampf, in den auch die wüsten Reize des sinnlichen Glückes ahnungsvoll hineinspielen, sowie später die Schilderung der Entehrung in einer bunten Mischung psychologisch, ja physiologisch berechtigter Elemente alles dramatische Interesse absorbiert. So ist die „Judith," keine heroische, sondern eine physiologische Tragödie. Die Bühneneinrichtung der „Judith" die nur das Heroische in ihrer entscheidenden That hervorhebt, ist ein die Dichtung zerrüttendes Zugeständnis; denn schon in den ersten Szenen ist der Charakter anders angelegt, physiologisch und pathologisch, was in der Bearbeitung stehen blieb, aber keinen Sinn mehr hat. Die ursprünglichen Szenen zwischen Judith und Holofernes sind übrigens im großen Stile entworfen und ausgeführt. Holofernes ist ein trunkener Wilder, ein tierischer Weltzerstörer, aber doch von berauschender männlicher Kraft; eine Natur, aus deren dumpfer Tierheit Blitze der Offenbarung leuchten. Er gehört in die Bildergalerie syrischer Götzen, die lebendig geworden, von ihren Piedestalen springen und die Weisheit der Astarte in dämonischen Naturlauten der Welt verkünden. Er ist der Gott und die Bestie, beide in eins verschmolzen, und doch unfähig, zum Menschen zu werden.

Hebbels zweite Tragödie: „Genoveva" macht aus dem Volksmärchen eine Tragödie. Doch der Dichter verstümmelt das Volksmärchen, indem er seinen rührenden und notwendigen Abschluß, das Wiederfinden Genovevas durch Siegfried, ausläßt, d. h. eben indem er es zur Tragödie macht. Das Gefühl des Publikums verlangt indes jene traditionelle Befriedigung. Hebbel wollte aus der Genoveva kein gewöhnliches Rührstück machen, in welchem sich die Tugend zu Tische setzt, während sich das Laster erbricht; aber bei solchen Stoffen, die in fest geprägter Form im Bewußtsein des

Volkes leben, ergänzt dieses den Schluß aus eigenen Mitteln. Golo ist zwar nicht der eigentliche Held der Tragödie; aber es konzentriert sich in ihm das dichterische und pathologische Interesse, auch die Dialektik des sittlichen Begriffes, auf welche es Hebbel hauptsächlich ankommt. Schuld und Sühne vereinigen sich in ihm; er ist das Agens, die bewegende Macht im Stücke; aber auch Genoveva ist nicht schuldlos; oder vielmehr — Hebbel schiebt die Schuld niemals seinen Helden ins Gewissen; er schreibt Tragödien, in denen die ganze sittliche Weltordnung mit ihren feststehenden Satzungen die tragische Schuld übernehmen muß, und die Sühne und Versöhnung in einer reformatorischen Idee liegt, welche wie ein Blitz aus den schwärzesten Finsternissen emporzuckt. So ist „Genoveva" die Tragödie der ehelichen Treue; es ist das Institut der Ehe selbst, gegen welches Hebbel sich kehrt; allerdings, wie immer, ohne direkte tendenziöse Angriffe; aber doch als rastlos wühlender Maulwurf in künstlerischen Gängen: eine Zerstörung, die sich unter dem Scheine architektonischer Arbeit verbirgt. Siegfrieds Liebe ist sicher, durch Sitte und Gesetz geschützt, auch in der Ferne; Genovevas Glück muß jetzt in der Romantik platonischer Entsagung bestehen. Der Held kann lange Jahre fort bleiben — das unsichtbare Band soll trotz aller dazwischen liegenden Meere und Länder die Herzen fesseln. Das muß einer materiellen Weltanschauung als die Verkümmerung ungenossener Schönheit erscheinen; und „das alles bedingende sittliche Zentrum des Weltorganismus," das reformatorische Prinzip, hat bei Hebbel eine starke materialistische Schwerkraft und will dem die Psyche mitfortreißenden Zuge der Physis und den Anforderungen des natürlichen Lebens ein größeres Recht zuerteilen, als ihm durch die bestehenden Organisationen der Gesellschaft gewährleistet ist. So ist im Hebbelschen Sinne die Unschuld der Genoveva ihre Schuld. Der Turmwandler Golo aber, dem auf dem äußersten Rande der Zinne nicht schwindelt, vertritt in einer fesselnden, psychologischen Entwickelung, welche mit großen Zügen den Fortgang der Leidenschaft schildert, die Passion einer unglücklichen Liebe, nicht im Sinne eines Werther, der sich erschießt, nicht im Sinne eines Brackenburg, der wie ein flackerndes Licht verlischt, sondern mit der Kraft der Aktion, mit dem Trotze der Leidenschaft, die sich schon ihrer Größe wegen für berechtigt hält, als eine Liebe, die ihren sicheren Besitz getrost verläßt, um in die Ferne zu ziehen und anderen Interessen zu dienen. Dabei benützt Hebbel als Staffage mit Vorliebe romantische Züge. Das Zauberwesen, das an Brentano erinnert, und Charaktere, wie die Hexe Margaritta und der wahnsinnige Klaus, gemahnen uns an die Glanzepoche der Shakespearomanen.

Von einer anderen Seite her miniert der Maulwurf, der „aus dem sittlichen Zentrum des Weltorganismus“ herkommt und deshalb die Peripherie unserer jetzigen Lebensverhältnisse, die etwas mürb ist, zu durchlöchern sich das Recht nimmt, in einer zweiten Tragödie der ehelichen Treue „Herodes und Mariamne.“ Der Stoff ist schon oft behandelt, sowohl von einem spanischen Dichter, als auch von den Zeitgenossen Shakespeares, dem Engländer Massinger, in seinem „Herzog von Mailand.“ Ein Gatte liebt die Gattin so, daß er, einer Gefahr entgegenziehend, nicht von ihr überlebt zu werden wünscht. Er giebt daher einem Vertrauten den Befehl, sie umzubringen, wenn die Nachricht seines Todes eintrifft. Dieser höchste Akt der Brutalität und egoistischen Leidenschaft erscheint doch als eine gewaltsame Konsequenz der ehelichen Treue. Bei Hebbel ist es der jüdische Duodeztyrann Herodes, der die Treue seiner Gattin so mit dem Henkersschwerte bewachen läßt, nachdem er ihrer Liebe durch die Ermordung ihres Bruders eine nicht unbedeutende Erschütterung beigebracht hat. Zweimal zu Antonius geladen, hat er jedesmal dem Vertrauten den bedenklichen Auftrag erteilt; zweimal kehrt er zurück und findet den Auftrag an die Gattin verraten. Sie selbst verzeiht ihm das erstemal; das zweitemal bestraft sie ihn dadurch, daß sie die Ungetreue spielt und Freude über seinen vermuteten Tod heuchelt. Er läßt sie hinrichten und erfährt zu spät durch einen römischen Hauptmann, dem sie sich offenbart hat, daß sie schuldlos gestorben sei. Diese Tragödie Hebbels ist reich an feinen und charakteristischen Zügen; sie hat eine tiefe, psychologische Motivierung, eine Konsequenz der dramatischen Kombination, welche an die Konsequenz eines guten Schachspielers erinnert, der seinen Plan mit Ausdauer verfolgt, die entscheidenden Züge aufs sorgfältigste durch andere vorbereitet und dabei keine Figur ungedeckt stehen läßt; sie ist frei von cynischen Auswüchsen, grellen Wendungen, in einem durchaus sauberen dramatischen Stile gehalten — und dennoch macht sie einen befremdenden Eindruck, wenn sie überhaupt einen Eindruck macht, und läßt überaus kalt, wie auch die Aufführungen in Wien und Berlin bewiesen haben. Es kommt dies nicht bloß davon her, daß wir, wie es bei dem Dramatiker des Problems immer der Fall sein wird, es nicht mit allgemein menschlichen Zuständen zu thun haben, denen die Sympathie des Publikums entgegenkommt und unmittelbar die Nachempfindung folgt, sondern mit Ausnahme-Motiven und -Situationen, zu deren Verständnis wir uns mühsam hindurcharbeiten, indem es dem Dichter selbst schwer fällt, uns in die abnormen Bedingungen der Charaktere und Verhältnisse einzuweihen; es kommt dies besonders von der durchgängigen schwunglosen Nüchternheit

in Stil und Ausdruck, von der begeisterungslosen Durchführung her, die ohne alle dichterische Wärme ist. Die künstlerische Besonnenheit ist ein großer Vorzug; aber sie wird ohne wahrhaft dichterische Begeisterung nur Totes erschaffen, organisch Gegliedertes, das aber bei der Geburt stirbt. Namentlich das Abnorme einer ungewöhnlichen Leidenschaft verlangt auch im Ausdrucke ein wilderes Feuer, eine dämonische Kraft und selbst das Exzentrische ist hier ein geringerer Fehler, als das Kalte, Berechnete, Nüchterne. Die wilden Explosionen der Leidenschaft in der „Judith" sind ganz an ihrem Platze und sichern durch ihre hinreißende Kraft auch der Tragödie auf der Bühne eine ergreifende Wirkung; in „Herodes und Marianne" aber herrscht eine vollkommen gemäßigte Temperatur des Ausdruckes, wenn wir uns auch in der heißen Zone der Leidenschaft bewegen. Wir empfinden gar keinen Anteil an den Personen, an der ganzen Handlung; es läßt uns ebenso gleichgiltig, wenn dieser oder jener hingerichtet, wie wenn eine Schachfigur genommen wird: und das Kopfabhacken macht keinen größeren Eindruck, als bei Bosko. Was die Charaktere sprechen, ist wahr, richtig, angemessen; aber ohne alles Kolorit, ohne Leben, ohne das unmittelbar Einleuchtende, das durch den Schwung des Genies jedes Empfinden selbst bei den gewagtesten Verwickelungen mit fortreißt. Was helfen klargeformte Lettern bei einem so matten Abdrucke? Hierzu kommt, daß Hebbel sich in dieser Tragödie veranlaßt gefühlt hat, den historischen Hintergrund: die Zerrüttung des römischen Reiches, den Kampf zwischen Antonius und Octavian, den Aufgang des Christentums, mit sorgfältigen Tinten zu malen, obwohl dieser Hintergrund mit dem dramatischen Problem in keinem tieferen Zusammenhange steht, sondern nur äußerliche Handhaben für den Gang der Begebenheiten hergiebt. Daß Herodes, innerlich gebrochen, als er die Unschuld der hingemordeten Gattin erfährt, durch den Besuch der Könige aus dem Morgenlande auch für seine äußere Herrschaft, für seine Krone Gefahren wittert und in dieser Stimmung den Bethlehemitischen Kindermord befiehlt: das ist zwar, um mit Hebbel selbst zu sprechen, „der letzte Strich am Charaktergemälde"; aber am Ende einer Tragödie verlangt man diese Striche nicht mehr, sondern den ideellen Abschluß, und so machen die letzten Szenen einen äußerlichen und befremdenden Eindruck.

Das beste Drama Hebbels ist unzweifelhaft „Maria Magdalena," ein Stück aus einem Gusse, dessen künstlerischer Organismus in allen Gliedern die Einheit des Gedankens trägt. Wie die beiden eben erwähnten Tragödien in ihrer letzten Konsequenz gegen die eheliche Treue und ihr mörderisches Extrem gerichtet sind, so ist „Maria Magdalena" eine

Tragödie der bürgerlichen Ehre. Der Dichter läßt stets das Recht des Lebens reagieren gegen festgewordene Abstraktionen, die nach seiner Ansicht wie inkarnierte fixe Ideen die Welt beherrschen. Er schreibt die objektive Tragödie der Welt, deren Versöhnung eben in die Zukunft hinausweist: auf bessere Institutionen, auf reformierende Organisationen. Wer diese für überflüssig hält, auf den werden die Hebbelschen Dramen einen traurigen, aber keinen tragischen Eindruck machen und nur für grelle, aus der nackten Wirklichkeit aufgegriffene Kompositionen gelten können. Das Geheimnis der Hebbelschen Tragik besteht darin, daß sie die Gegenwart ad absurdum führt; seine ganze dramatische Dialektik beruht auf dieser Argumentation. Hinter den Kulissen seiner Tragödien sieht der Weltgeist hervor und ruft: „Was ihr da seht, das ist eine Schlangenhaut meiner Entwickelung, die ich abstreife; denn ihr seht doch selbst ein, daß man in dieser Haut nicht bleiben darf, sondern aus ihr herausfahren muß!" Hebbel ist der größte sittliche Revolutionär von allen deutschen Poeten; aber er verbirgt diesen moralischen Jakobinismus unter der kunstvollen Plastik des Tragikers und hat sich sogar eine eigene ästhetische Theorie zurechtgemacht, um seinen dramatischen Pessimismus zu rechtfertigen. Seine Dramen sind eine Analyse, eine Kritik der Gegenwart; er ist darin paradox, ein dramatischer Proudhon. Das Aufbauen der Zukunft überläßt er indes, wie billig, dem Entwickelungsprozesse der Geschichte, in den er seine eigenen Tragödien als gährenden Sauerteig hineinwirft. Bei der „Maria Magdalena" treten diese Betrachtungen uns um so lebhafter entgegen, als der Stoff selbst sich in der bürgerlichen Sphäre der Gegenwart bewegt und nicht einer fernliegenden Sagenwelt entnommen und kunstvoll auf den Horizont unserer Zeit visiert ist. Die Charaktere dieser Tragödie haben plastische Sicherheit und Rundung; die Situationen entwickeln sich mit innerer Notwendigkeit in fortschreitender Handlung; die Bühnentechnik ist mit Glück berücksichtigt und der Grundgedanke tief aus den Interessen der Gegenwart geschöpft. Die bürgerliche Ehre, die Meinung der Welt, ist das Fatum in diesem Drama, ein Fatum, dem das frische Leben und sein Recht geopfert wird. Die bürgerliche Ehre verlangt wenigstens den Schein; um ihn zu retten, gehen alle unter. Klara verlangt, daß Leonhard sie heirate, ohne Liebe, nur um der Ehre willen; der Sekretär duelliert sich mit Leonhard „um der Ehre willen," weil darüber kein Mann hinauskann, weil er sich vor der Welt schämen muß, so lange der Verführer lebt. Und dieser Sekretär ist der moderne Mensch des Stückes, um den die Poesie des Lebens schwebt; auch er fällt als Opfer dieses Scheines, den er sterbend verdammt; Klara mordet sich und das Leben, das sie im Schoße trägt — um dieser Meinung

der Welt, um dieses Scheines willen. Bis in den kleinsten und feinsten Zug hinein ist diese Verwüstung des frischen Lebens gemalt, wie sie ein toter Begriff, der zur Alleinherrschaft gelangt, an den Lebenden vollzieht. Dabei ruht über dem ganzen Werke die Enge und Schwüle kleinbürgerlicher Verhältnisse. Man sehnt sich hinaus aus diesem Drucke, der in Gestalt dumpfer und enger Begriffe über dem Leben lastet, hinaus, wie Karl, dessen Sehnsucht nach dem freien Meere, nach dem fessellosen Leben im letzten Akte von eigentümlich ergreifender Wirkung ist. Deshalb ist der Effekt des Stückes niederdrückend und zerschmetternd; es ist kein freier Schlachtentod darin; die Opfer fallen, wie verschüttet vom morschen Gemäuer, an dem sie gerüttelt. Von den einzelnen Charakteren vertritt der Tischlermeister Anton die Starrheit des Prinzips in der Form des unbeugsamen Ehrgefühls. Klara ist die Magdalena, die nicht bereut, die nicht selbst Buße thut, sondern an der das Schicksal die Buße vollzieht. Man kann es dem Dichter zum Vorwurfe machen, daß Klara nicht aus Leidenschaft zu Falle kommt, sondern aus einem niederen Motive der Berechnung. Doch Hebbel sucht in seiner dramatischen Kasuistik den einzelnen Fall so schroff als möglich hinzustellen, damit das Prinzip um so schärfer hervortrete. Er beeinträchtigt zwar dadurch das Interesse an seiner Heldin; doch seine Personen, so lebenskräftig sie sein mögen, sind nur die Soldaten, mit denen der Feldherr operiert, und die er seinen Plänen opfert. Der Mangel an Liebe für die eigenen Gestalten bestraft sich allerdings dadurch, daß sie auch bei anderen keine Liebe für sich zu erwecken imstande sind.

Noch mehr gilt dies von der Tragödie „Julia“, in welcher Hebbel einen Pendant zu seiner „Maria Magdalena“ geschrieben hat. Klara beschwört Leonhard auf den Knieen, sie zu heiraten, um den Schein zu retten; Julia, die aus Liebe sich hingegeben, findet in dem hyperblasierten Grafen Bertram, der sich selbst das Leben nehmen will, einen Mann, der eine solche Scheinehe ihr selbst aufdringt und mit Freuden vollzieht, um noch eine gute, edle That zu thun. Der Verführer Antonio, den an der beabsichtigten Entführung zufällige Begegnisse seines Räuberlebens gehindert haben, ohne welche die ganze Tragödie unmöglich gewesen wäre, erscheint am Schlusse wieder; die alte Liebe wacht in ihnen auf, und Graf Bertram wird den beabsichtigten Selbstmord nun nicht länger vertagen, da sein Leben nur noch den Liebenden ein Hindernis ist. Der Edelmut in den letzten Szenen erinnert stark an Kotzebue, wie denn Graf Bertram selbst etwas Eulalienhaftes hat. Das Scheinbegräbnis und die Namen Julia und Grimaldi erinnern an die Schefersche Novelle: „Leonore de San Sepolcro“. Wo aber in dieser Tragödie das Tragische bleibt, das wird uns Hebbel trotz

seiner hochtrabenden philosophischen Introduktion schwerlich nachweisen können. Graf Bertram ist, als ein edler Lump, kein Held, der ein tragisches Interesse einzuflößen vermag; und doch ist er die einzige handelnde Person des Dramas. Für Antonio und Julia ist der Ausgang so glücklich, wie es nur in einem Kotzebueschen Rührstücke der Fall sein kann. Tobaldi ist ein ebenso bizarrer Charakter, wie Graf Bertram. Ein Grundgedanke von durchgreifender menschlicher Wahrheit kann nie in abnormen Verhältnissen und durch abnorme Charaktere in angemessener Weise dargestellt werden. In diesen Fehler verfällt Hebbel, und auf ihm beruht seine Unpopularität. Er selbst sagte in seiner Vorrede zur „Julia": „Ich behaupte aber, daß gar kein Drama denkbar ist, welches nicht in allen seinen Stadien unvernünftig oder unsittlich wäre." Ganz natürlich, denn in jedem einzelnen Stadium überwiegt die Leidenschaft und mit ihr die Einseitigkeit oder die Maßlosigkeit. Vernunft und Sittlichkeit können nur in der Totalität zum Ausdruck kommen und sind das Resultat der Korrektur, die den handelnden Charakteren durch die Verkettung ihrer Schicksale zu teil wird." Diese paradoxe Behauptung zeugt von der Einseitigkeit der Abstraktionen, in welche sich Hebbel verrannt hat, und die sein Talent in bedauerlicher Weise lähmen. Natürlich wird sich nicht in einer einzigen Erscheinung oder in einer einzigen Entwickelungsphase alle Vernunft und Sittlichkeit konzentrieren; aber „ein in allen seinen Stadien unvernünftiges oder unsittliches Drama" ist eine lächerliche Mißgeburt und gar keiner Korrektur fähig. Wenn nicht in jedem einzelnen Stadium das Vernünftige und Sittliche ebenso gegenwärtig ist, wie das Unvernünftige und Unsittliche, so kann es durch keine Macht der Welt in die Totalität hineingeheimnist werden: man müßte denn das Ganze als eine olympische Abstraktion in die Wolken versetzen, während seine Teile auf der Erde liegen. In der „Julia" z. B. ist in den einzelnen Stadien allerdings wenig Vernunft und Sittlichkeit; aber die Korrektur ist ebenfalls nicht eine Verwirklichung der Vernunft und Sittlichkeit. Bleibt Bertram nicht am Schlusse derselbe mit dem Spleen behaftete Sonderling? Gewinnt er durch seine edle That an Interesse? Nicht mehr, als ein verscharrter Kadaver durch die Blume, die auf ihm wächst. Daß Julia mit dem Schreck davon kommt, an einen lebensmüden Grafen verheiratet zu sein, statt an einen lebenslustigen Räuber, mit dem ihr doch am Schlusse die Ehe winkt, ist auch weiter keine sittliche Korrektur von Bedeutung, wenn es auch beruhigend wirkt, daß der, wie immer in den Hebbelschen Tragödien, in unsichtbarer Loge mitspielende Posthumus den rechten Vater erhalten wird. „Julia" ist nur eine Tragödie der Verzögerung und be-

handelt in Wahrheit einen aufgeschobenen Selbstmord und eine aufgeschobene Ehe. Rosenkranz hat mit gewohntem Geist in seiner „Aesthetik des Häßlichen" nachgewiesen, daß diese Tragödie „eine gräßliche Komödie, ein Ungeheuer von Scheinkontrasten ist, und daß „die fundamentalen Verhältnisse nicht tragisch, sondern komisch" sind.

Noch mißlungener ist die Tragikomödie: „Ein Trauerspiel in Sizilien." „Eine Tragikomödie", sagt der Dichter in der Einleitung, „ergiebt sich überall, wo ein tragisches Geschick in untragischer Form auftritt, wo auf der einen Seite wohl der kämpfende und untergehende Mensch, auf der andern jedoch nicht die berechtigte sittliche Macht, sondern ein Sumpf von faulen Verhältnissen vorhanden ist, der Tausende von Opfern hinunterwürgt, ohne ein einziges zu verdienen." Dieser „Sumpf von faulen Verhältnissen" spielt aber auch in Hebbels Tragödien eine große Rolle, und seine Poesie ist oft mit Stumpf und Stiel darin stecken geblieben. In der „Julia" hat Hebbel einen eigentlich komischen Stoff in tragischer Weise behandelt; hier behandelt er einen tragischen Stoff in komischer Weise. Das „Trauerspiel in Sizilien" ist einer Mischgattung angehörig, wie Hebbel will; es ist eine ästhetische Mißgeburt. Die Verkehrtheit der „romantischen Ironie" und der Reiz falscher Kontraste hat Hebbel verleitet, eine Kriminalgeschichte zu dramatisieren, die bei der durchgängigen Gemeinheit der darin vorkommenden Motive gar keinen poetischen Eindruck zu machen imstande ist, auch nicht einmal den sonderbaren Eindruck, den Hebbel selbst, als sein eigener Aristoteles, in der Einleitung als maßgebend für die Tragikomödie schildert: „Man möchte vor Grausen erstarren, doch die Lachmuskeln zucken zugleich; man möchte sich durch ein Gelächter von dem ganzen unheimlichen Eindrucke befreien, doch ein Frösteln beschleicht uns wieder, ehe uns das gelingt." Ludwig Tieck aber hätte dem für sich selbst plaidierenden Dichter wohlgefällig zugehört, wenn er ausruft: „Wenn sich die Diener der Gerechtigkeit in Mörder verwandeln, und der Verbrecher, der sich zitternd vor ihnen verkroch, ihr Ankläger wird, so ist das ebenso furchtbar, als barock, aber auch ebenso barock, als furchtbar." Das ist eine mit Kontrasten spielende Ironie, welche ganz in den ästhetischen Katechismus der Romantiker gehört. In der That gerät man in Verlegenheit, wo man in dieser Tragikomödie das Talent Hebbels suchen soll, einzelne kräftige und scharf motivierende Striche in der Charakteristik ausgenommen. Im ganzen aber macht die burleske Sprache den parodierenden Eindruck, den Hebbel gerade von der Tragikomödie abzuwenden wünscht.

Die Hebbelschen Lustspiele: „Der Diamant" und „der Rubin"

sind unbedeutend, nichts als romantische Capriccios, mit so großen Prätensionen sie auch auftreten mögen. Im „Diamant“ will der Dichter die Nichtigkeit der Welt, den leeren Schein des irdischen Lebens an einem Edelsteine phantastisch-lustig darstellen. Die Welt ist eine Welt des Scheins, eine Phantasmagorie; nichts steht fest, als der Humor, als die Willkür des Ichs, die sich auf den Kopf stellt. Das sind die alten Geheimlehren der Romantik! Das ist ihre ganze barocke Darstellungsweise, ihr ganzer somnambuler und wunderbarer Apparat! Dabei gipfelt die Sucht nach Bizarrem in ekelhaften Einzelnheiten. Ueberdies läßt Hebbel die Magie des Phantastischen vermissen, welche selbst die Tieckschen Lustspiele auszeichnet, und ohne welche diese Gattung vollkommen ungenießbar ist. Bei Hebbel überwiegt die chemische Analyse, die verstimmende Absicht, „die Vernichtung der Welt in ihrem eigentümlichen Dichten und Trachten,“ der Hokuspokus der sogenannten „absoluten Komik“, die es hier nur zu einer somnambulen Marionettenkomödie bringt. Der Dichter muß auch für seine „drolligen Gestalten“ zu interessieren verstehen; aber wenn diese Drolligkeit nur an den Drähten einer höchst bewußten und soufflierenden Doktrin auf die Bühne stolpert, wenn ihre possierlichen Geberden ohne alle Frische und Grazie sind, so fehlt jedes Interesse an den Puppen, mit denen der Humor spielt. Eine mit philosophischem Werg und philosophischer Watte ausgestopfte Komik, der das Gedankenfutter aus allen Löchern hervorschaut, kann nur einen schlottrigen Eindruck machen. Das Komische wirkt hier nicht erheiternd, sondern wunderlich und widerlich. „Der Rubin“ ist noch phantastischer in seinen Voraussetzungen; auch hier fehlt weder der Edelstein, noch die Prinzessin, die in ihn verzaubert ist und nur dadurch erlöst werden kann, daß der Besitzer ihn freiwillig fortwirft. Dieser Gedanke der „erlösenden Resignation“ spielt mehrfach in die Dichtung hinein, ohne ihre barocken Verwickelungen einheitlich zu durchdringen. Orientalische Volksszenen, Prügelszenen und magische Begebenheiten verschlingen sich zu einem im ganzen poesielosen Knäuel, an dessen Fäden Hebbel einige verzwickte Knoten angebracht hat, die wohl für seine Begabung zu sonderbaren Einfällen Zeugnis ablegen, aber doch nicht an die phantastischen Troddeln des romantischen Tambourmajors Ludwig Tieck heranreichen.

Diese verfehlten Produktionen, aus einer falschen und einseitigen Doktrin und einem starren Widerstreben gegen den Zeitgeschmack, auch wo er sich auf richtige ästhetische Prinzipien stützt, hervorgegangen, ließen befürchten, daß sein Talent sich selbst zerstören könne in der Nacktheit anatomischer Experimente, in diesen reizlosen Schach- und Rechenexempeln einer doktrinären Kombination; denn durch bloße Konturen zu wirken, ist die Sache

des Zeichners; der Dichter aber braucht die warme Farbenpracht des Malers, welche Auge und Herz erfreut. Diese Verirrungen, die schon deshalb bedeutend erscheinen mußten, weil Hebbel durch sie einzig dasteht, und die meisten neuen Tragödien nach der entgegengesetzten Seite hin sündigen, indem sie ohne künstlerische, vom Gedanken getragene Architektonik produzieren, dabei aber oft ein glänzendes Kolorit zur Schau stellen, würden das markige Talent des Dichters, das durch seine Starrheit und Bizarrerie an und für sich schon wenig Sympathien findet, der Nation gänzlich entfremdet haben, wenn er nicht selbst schon in seinem „Michel Angelo“, sowie auch in seiner „Agnes Bernauer“ zu volkstümlicheren Stoffen und einfach menschlichen Kollisionen eingelenkt und dort eine beziehungsreiche Anekdote der Kunstwelt in ebenso kräftiger, als sinniger Weise, hier einen bekannten tragischen Konflikt mit origineller Wendung, mit altdeutschem, naiv-markigem Kolorit und mit energisch und straff angezogenen Zügeln der dramatischen Aktion behandelt hätte. Freilich ruht auch in dieser Tragödie der Hauptnachdruck auf dem eigensinnig starren Charakter des Herzogs Ernst, einer tüchtigen dramatischen Freskozeichnung, während die Liebe zwischen Albrecht und Agnes trotz einzelner Lichtblitze der Empfindung im ganzen zu herbe, zu wenig mild und liebenswürdig hervortritt. Melchior Meyr hat neuerdings im „Herzog Albrecht“ denselben Stoff mit geringer Kraft der Charakteristik, aber größerer theatralischer Wirkung behandelt.

Die Tragödie Hebbels: „Gyges und sein Ring“ ist wieder ein Rückfall in die grillenhafte Genialitätssucht zu nennen, so reich sie an dichterischen Schönheiten ist. und zwar an Schönheiten von jenem anmutigen, weichen Schmelz, der sonst nicht zu den Eigentümlichkeiten der Hebbelschen Muse gehört. Der unsichtbar machende Ring der alten lydischen Sage ist vom Dichter bona fide als dramatisches Motiv mit aufgenommen; denn wenn auch die Art und Weise, wie Gyges unsichtbar die volle unverhüllte Schönheit der lydischen Königin belauscht, für die psychologische Entwickelung des Dramas gleichgültig ist: die ganze Handlung wird doch erst durch ihn möglich gemacht, und so erscheint dieser Ring nicht minder wesentlich und nicht minder verwerflich, als der Zauberring in Weilens „Tristan“. Auch diese Tragödie der „weiblichen Züchtigkeit“ kann nicht richtig aufgefaßt werden, wenn man dabei die dramaturgische Theorie Hebbels und seinen Reformationstik übersieht. Man hat deshalb auch den Schluß getadelt, die Katastrophe. Rhodope, nachdem Kaudaules im Kampf mit Gyges gefallen, nachdem ihr der letztere am Altar die Hand gereicht, ersticht sich mit den Worten:

Ich bin entsühnt;
Denn Keiner sah mich mehr, als dem es ziemte,
Jetzt aber scheide ich mich — so von dir!

Man hat in dieser „Entsühnung" durch die Form der Ehe etwas Aeußerliches, Formelles, Altjüdisches finden wollen, welches zur außerordentlichen wahrhaft hohen Erscheinung der Rhodope nicht passen wolle! Rhodope ist aber im Sinne Hebbels keine „wahrhaft hohe Erscheinung", sondern sie soll nur die „unsittlichen und unvernünftigen" Konsequenzen darstellen, zu denen das auf die Höhe getriebene weibliche Schamgefühl führt. Eine „Laïs", die vor dem Volke der Hellenen nackt aus dem Meere stieg, wäre wohl das schlagende Gegenbild zur züchtigen, in ihrer Kammer verschlossenen Rhodope, ein Stoff für einen geistesverwandten Dichter — und mit dem Rachelied, welches ihre gekränkte weibliche Schamhaftigkeit anstimmt, würde das Evoë und der Triumphgesang der von der eigenen Schönheit trunkenen Laïs, welcher das Volk der Hellenen wie einer Venus Anadyomene zujauchzt, wirksam kontrastieren.

Die „Nibelungen", das letzte Werk des Dichters, die Frucht eines siebenjährigen Fleißes, eine Trilogie oder vielmehr eine Bilogie mit einem Vorspiel, zeigen alle Vorzüge Hebbels im glänzendsten Licht, namentlich die zweite Abteilung: „Siegfrieds Tod". Doch das Fremdartige des Stoffes, das unsern Sitten widerstrebt, die Bändigung einer athletischen Jungfrau in der Brautnacht durch einen Dritten, der ihr an herkulischer Kraft überlegen ist, vermochte Hebbel sowenig wie Geibel zu überwinden. Alles Fremdartige der Sitte bleibt aber ein Anstoß für die Bühne, welche der Gegenwart gehört. Dagegen hat Hebbel mehr als Geibel einen gewaltigen reckenhaften Zug, der den Gestalten der Sage noch etwas Eigentümliches läßt und sie trotz aller unvermeidlichen Modernisierung doch nicht ganz auf das Niveau der Frackmenschen herabdrückt. Dies Grandiose streift zwar bisweilen an das Groteske; die Visionen der isländischen Hünenjungfrau Brunhild, welche an die ähnlichen Brautvisionen der „Judith" erinnern, atmen einen mythisch-mystischen Somnambulismus, eine so eigentümlich beleuchtete Phantastik, da sie zu den merkwürdigsten Ergüssen unserer neuern und ältern dramatischen Muse gehören. Der Gegensatz zwischen der sinnigen zartempfindenden Chrimhild, in welcher am Anfang die Leidenschaften schlummern, und der wilden Brunhild ist scharf durchgeführt, die Streitszene zwischen den beiden Fürstinnen hat eine hinreißende dramatische Energie; es bleibt nur zu bedauern, daß Brunhild so gänzlich aus der Handlung verschwindet. Der jugendliche Charakter Siegfrieds hat etwas Kristallklares und Frisches, einen Zug echtgermanischer Innerlichkeit; auch

der wild joviale Hagen, der zum Verräter wird, um den Verrat zu strafen, ist mit seiner, wir möchten sagen, brutalen Treuherzigkeit eine echt altgermanische Gestalt. Die Komposition dieses zweiten Teils ist im ganzen bühnengerecht und einzelne Szenen sind auch von Wirkung auf der Bühne.

Dagegen steht die dritte Abteilung: „Chrimhildens Rache“ weit zurück und enthält außer dem Racheschwur der Chrimhild im ersten Akt kaum ein dramatisch wirksames Moment, das aus der episch verzettelten Handlung herausragt; es fehlt alle Gliederung und Steigerung, und die Blutszenen des letzten Aktes zeigen eine bedenkliche Vorliebe des Dichters für das Grelle und Gräßliche. Auch das Hyperbolische in den Reden und Charakteren, wie namentlich in König Etzel, dem Gatten der Chrimhild, zu welchem Günther mit seinen Mannen zieht, hat hier etwas Manieriertes, welchem die bewältigende Größe fehlt.

Das unvollendete, nachgelassene Werk Hebbels „Demetrius“, steht in Anlage und Ausführung so tief unter dem Schillerschen Fragment, daß man dem Dichter, nach diesem einzigen Versuch zu urteilen, nur eine geringe Begabung für die historische Tragödie zusprechen kann. Der edel und ritterlich gehaltene Charakter des Helden entschädigt nicht für die genrebildliche Behandlungsweise ohne großen historischen Zug; die Mutter dieses Demetrius, die lahme Barbara, ist eine dorfgeschichtliche Episode und Maryna scheint nur der Handlung einverleibt, um den Gegensatz zwischen dem russischen und polnischen Humus des slavischen Kulturbodens in anekdotischer Skizze anschaulich zu machen. Es zeigt sich hier wieder, daß Hebbel die Grillen der romantischen Aesthetik und den Spleen der romantischen Weltanschauung nicht zu überwinden vermochte, deren verhängnisvoller Einfluß sich gerade in den Verirrungen eines so bedeutenden Talentes bewährt. Schiller als Dramatiker in die zweite Linie zu stellen und Goethe in die erste, zeugt ebenfalls für die Abhängigkeit Hebbels von romantischen Traditionen, denen die großen Konflikte des öffentlichen Lebens, die Schiller mit solcher Kraft, solchem dramatischen Verstande und dichterischen Schwunge darstellte, vollkommen verschlossen waren. Dennoch wird nur die historische Tragödie die deutsche Nationalbühne schaffen, auf welcher die Tragödie des sozialen Problems, deren Repräsentant Hebbel ist, dann auch ihre berechtigte Stätte findet.

Zweiter Abschnitt.

Fortsetzung.

Georg Büchner. — Robert Griepenkerl. — J. L. Klein. Otto Ludwig. — Elise Schmidt.

Grabbe und Hebbel bilden die beiden Eckpfeiler des originellen Kraftdramas, das, ohne die Höhe der Klassizität zu erreichen, doch gleichsam ein Reservoir frisch sprudelnder Quellen des Genies und belebender Zuflüsse zu seiner Bildung ist. Starkgeistige Naturen mit gestaltender Kraft und plastischem Triebe traten der Tradition und ihrer verflachenden Einwirkung gegenüber; doch was sie schufen, hatte nicht den geläuterten Reiz klassischer Schönheit, welche Gestaltungskraft und das Charakteristische mit dem Adel des Ausdruckes und allgemein gültiger dichterischer Weihe verbindet, sondern es blieb in der Regel bizarr, hyperkräftig, hyperoriginell, ausschweifend in Gedanken und Formen, in trotzigem Widerspruche gegen das maßvoll Geltende, voll schöpferischer Gelüste, aber chaotisch gährend. Bei dieser ganzen dramatischen Richtung liegt der Nachdruck auf dem Individuell-Charakteristischen; es gilt, Menschen zu schaffen, Menschen von Fleisch und Blut, aber auch mit Warzen und Sommersprossen; es gilt, die geschichtlichen Helden aus einer typischen Idealität in eine unmittelbare, fast anekdotische Existenz zu rufen; es gilt, die Helden der bürgerlichen Tragödie bis zur Grillenhaftigkeit zu individualisieren und die Eigentümlichkeit ihrer Denkweise so scharf zu fixieren, daß sie fast zur fixen Idee wird. Die Klippe dieser Dichtweise ist, wie wir schon bei Grabbe und Hebbel sahen, die Paradoxie und der Spleen. Sie liebt in der Geschichte abnorme Epochen voll chaotischer Gährung, voll ungeläuterter, leidenschaftlicher Wildheit, vulkanischer Explosionen, in denen das menschliche Empfinden, Denken, Wollen aus den gewöhnlichen Geleisen herausgerissen und in schwindelnde Bahnen getrieben wird; sie liebt in den sozialen Kreisen abnorme Konflikte, auf die Spitze gestellte Subtilitäten; sie will phänomenartig wirken, blendend, neu, einzig, bedeutend scheinen. So bringt sie es wohl zu wahrhaft dramatischen Szenen, aber meistens in der Form der Skizze, und beeinträchtigt stets den rein künstlerischen Eindruck durch die Gewaltthätigkeit der Komposition und der Ausführung. Indes liegt der Nerv der Wiedergeburt des Dramas mehr in dieser Richtung, als in der entgegengesetzten, ästhetisch sauberen der traditionellen Phrase, der bühnlichen Technik, wenngleich nur die Verbin-

dung beider Elemente, die bereits von künstlerisch strebenden und begabten Dichtern angebahnt wird, das modern-klassische Drama in Aussicht stellt.

An Grabbe schließt sich eine Reihe von Dichtern an, welche, wie er, die historische Tragödie in wilder Größe und genialen Fresken behandelten und gleichsam die explodierende Naturkraft des geschichtlichen Lebens in Szene setzten. Jede künstlerische Architektonik, jeder ideelle Ausbau und damit auch die Rücksichtnahme auf die Bühne wurde verschmäht. „Ist die Weltgeschichte nicht selbst dramatisch?" riefen die Apostel der neuen Theorie aus. „Wir wollen Geschichte von Fleisch und Blut, Geschichte in puris naturalibus — und die Bretter werden erdonnern unter dem Kothurne der Wirklichkeit." Wozu soll der Poet mit seinen Nachtmützen und Schlafrockfetzen die Lücken der Weltgeschichte stopfen? Wozu sein mühseliges Flickwerk an die Stelle jener erhabenen Komposition setzen, welche der Weltgeist selbst gedichtet? Faßt die Geschichte nur am rechten Ende an — sie läßt sich ohne Widerspruch auf die Bretter bringen! Der tragische Dichter ist gleichsam nur der Polizeisergeant, der sie festnimmt und vor das Publikum eskortiert. Dann aber zieht er demütig den Hut ab vor dem Weltgeiste, dem großen Tragödiendichter, der von Kain bis zu Napoleon einen unabsehbaren Cyklus von Trauerspielen selbst in Szene gesetzt, von dem sich hin und wieder fünf Akte ohne große Mühe für das Publikum der Gegenwart lossondern lassen. Die historische Tragödie hatte bisher mit großen Schwierigkeiten zu kämpfen; denn jeder geschichtlich fertige Stoff ist spröde und ungefügig für die dramatische Bearbeitung. Der Dramatiker mußte ihn schleifen, schmelzen, umgießen, und immer blieb die mißliche Frage übrig, wie weit er der Geschichte Gewalt anthun dürfe, und mit welchem Rechte er ihr Gewalt angethan habe. Hier idealisierte er die Charaktere, dort die Motive; hier wählte er einen anderen Beginn, dort einen anderen Ausgang; hier brauchte er für seine Gruppen anders ausgeführte Kontraste, als die Geschichte darbot, dort für seine Entwickelung einen rascheren Gang, als die lang hingezogene historische Begebenheit an und für sich genommen hatte. Und trotz all dieser künstlerischen Verkürzungen hatte jeder historische Stoff doch noch irgend eine fast unüberwindliche Schranke, an der sich die dramatische Gestaltung brach; irgend eine Ort und Zeit zerreißende Kluft war unübersteiglich; irgend ein allzu notorisches Faktum hinderte die freie Bewegung des Dichters, der seine Charaktere nach höheren Kunstgesetzen gruppieren, auseinander- und zusammenführen, ihre Entwickelung steigern und beschließen wollte. Wie rasch waren jetzt alle diese Skrupel beseitigt! Die größte geschichtliche Treue ward zur Regel gemacht; aber sie war überaus leicht,

denn sie kollidierte nicht mit anderen Pflichten. Unverändert wurden die Begebenheiten in Szene gesetzt, ohne Rücksicht auf andere Entwickelung und Steigerung, als sie die Geschichte selbst darbot; man ließ, um mit Herwegh zu sprechen, „alles ruhig da verwesen, wo es der Weltgeist hingedichtet“; und die ganze Kunst des Dramatikers bestand darin, die großen Leichen der Geschichte so geschickt zu sezieren, daß man jeden Hirn- und Herzfehler großer Charaktere der Nachwelt aufs deutlichste vorzeigen konnte.

Ein solcher dramatischer Anatom der Geschichte ist Georg Büchner aus Goddelau bei Darmstadt (1813—1837), ein junger Mediziner, der, nachdem er in Straßburg und Gießen studiert hatte, in politische Umtriebe verwickelt, in der Schweiz ein Asyl und einen frühen Tod fand. Seine von Gutzkow herausgegebene Tragödie: „Dantons Tod. Dramatische Bilder aus Frankreichs Schreckensherrschaft“ (1835), nimmt unter den Dramen dieser Richtung einen hohen Rang ein, wenn auch mehr der wüste Hauch einer pathologischen Atmosphäre über dieser Tragödie schwebt, als die freie Luft eines auch in tragischen Schauern erquickenden Weltgerichtes. Doch gerade diese vulkanische Atmosphäre voll Schwefel und Dampf und Verderben, in welcher alle Elemente der Sitte und des Gesetzes sich loslösen, in welche alle wilden Lizenzen an der Tagesordnung sind, hat Büchner mit einer seltenen Kraft der Charakteristik dargestellt. Selbst der Cynismus ist in solchen Epochen berechtigt; denn bei dem Zusammensturze aller Institutionen wittert man immer den Modergeruch der Materie, die sich dann in behaglichem Wohlgefühle als das ewig Bleibende und jeden geistigen Bau Ueberlebende in den Vordergrund drängt. Ein kecker Materialismus im Denken, Leben und Lieben geht dann oft einer idealen, in die Zukunft stürmenden Begeisterung zur Seite, schon als fest ruhendes Gegengewicht für weit hinaus drängende, erst einen festen Halt suchende Tendenzen. Alles dies ist in Büchners genialen Revolutionsskizzen schlagend ausgedrückt, nicht bloß das äußere Kostüm der Zeit, sondern auch der Nerv ihres innersten Lebens. Hierzu kommt eine schlagkräftige Charakteristik, welche das Individuelle nicht bis zum Paradoxen und Bizarren ausbildet, sondern der einzelnen Gestalt einen allgemein gültigen, menschlichen und historischen Adel läßt. So ist die Szene zwischen Robespierre und Danton ein Muster kontrastierender Charakteristik, welche nicht bloß scharf ausprägt, sondern auch für ihre Gestalten ein warmes Interesse zu erwecken versteht. Zugleich liegt in ihr ein historischer Schwung, der uns den großen Prinzipienkampf vergegenwärtigt, ohne im entferntesten abstrakt zu werden. Diese Szene ist die glänzendste Bürgschaft für Büchners dramatisches Talent, das leider ohne alle Har-

monie und Rundung, uns nur ein Konglomerat von Szenen giebt, in denen der berauschte Taumel der Revolutionsepoche einen bezeichnenden, aber keineswegs künstlerisch abgeklärten Ausdruck gefunden hat. Freilich sind solche keck hingeworfene Szenen mehr die Gestikulationen des Genies, als das Genie selbst; denn das Genie ist nur, was es schafft; nur das Kunstwerk ist sein Diplom, nicht der titanische Anlauf, nicht die ungeberdige Kraft, nicht der Trotz gegen die Regel. Doch wo in einer Szene eine durchweg schöpferische Intuition vorwaltet, da sehen wir wenigstens die Löwentatzen des Genius, wenn auch seine ganze Majestät nicht unverhüllt zum Vorscheine kommt.*)

Abgerundeter als „Dantons Tod", künstlerischer organisiert, ja so abgeschlossen, daß sie eine theatralische Wirkung zulassen, sind die Revolutionstragödien von Robert Griepenkerl aus Hofwyl im Kanton Bern (1810—1868), Professor der deutschen Sprache und Litteratur am Karolinum und an der Kadettenanstalt in Braunschweig, an welchem Ort er später in trostlosen Verhältnissen und halb verschollen starb. Er ist ein Dichter von wissenschaftlicher Bildung, der wie Hebbel es liebt, als sein eigener Aristoteles aufzutreten und seine praktischen Reformversuche vorher mit der ganzen Wucht einer theoretischen Beredsamkeit auszuposaunen. Griepenkerl besitzt nicht im entferntesten Büchners drastische Gestaltungskraft und ihren kühnen Wurf, ihre gewaltige Unmittelbarkeit; aber er ist künstlerischer in der Ausarbeitung; er giebt nicht bloß tragische Szenen, er giebt eine wirkliche Tragödie, in welcher sich die gigantischen Elemente der französischen Revolution mit einem oft lärmenden, oft gedämpften Pathos, aber stets im Rahmen szenischer Möglichkeit bewegen. Die Sprache Griepenkerls ist meistens voll Kraft und Mark; aber diese Kraft ist nicht immer dramatisch; es ist oft eine Kraft des Ausdruckes, welche die bestimmte Situation überbietet, die durch sich selbst wirken will, wie der szenische Spektakel, das Geschrei der Menge und der Schlachtlärm in vielen anderen Tragödien.

Die Helden Griepenkerls haben meistens etwas Bramarbasierendes, eine überschwengliche Eitelkeit, die ihren eigenen wilden Geberden den Spiegel vorhält. Der Dichter hat seine erste größere Tragödie: „Maxi-

*) Karl Emil Franzos hat neuerdings Georg Büchners „sämtliche Werke und handschriftlichen Nachlaß" (1880) herausgegeben. Sie enthalten außer „Dantons Tod" noch ein Lustspiel: „Leonie und Leon", ein Stück ohne innern Zusammenhang und mit manieriertem Witz ausgestattet, und das dramatische Fragment: „Woyzeck", dessen Held ein Soldat, dessen Inhalt Untreue und Mord ist, das aber einzelne Szenen von ergreifender Wahrheit enthält.

milian Robespierre" (1851) selbst an vielen Orten vorgelesen und damit ein nicht unbedeutendes Aufsehen gemacht; auch später haben sich Kritik und Publikum vielfach mit ihr beschäftigt. Wenn Griepenkerl auch nach seiner eigenen Theorie ein Stück Geschichte dramatisieren wollte, so mußte er doch der künstlerischen Form des Dramas bedeutende Konzessionen machen, die freilich nicht weit genug gingen, um ihm den Stempel eines Kunstwerkes aufzudrücken, wie auf der anderen Seite die historische Treue keineswegs in einer der dramatischen Theorie entsprechenden Weise gewahrt wurde. Denn der Robespierre Griepenkerls in den Königsgräbern von Saint-Denis ist durchaus unhistorisch, und diese deutsch-sentimentalen Kirchhofphantasien entstellen nicht nur das Bild des geschichtlichen, sondern auch das Bild des dichterischen Charakters. Daß der Tragöde auf die Einheit der Kollision, auf den inneren organischen Zusammenhang des Dramas und seine in einander greifende Entwickelung, auf eine durch den Grundgedanken bestimmte Gruppierung der Charaktere wenig Rücksicht nimmt: das liegt eben in seiner ästhetischen Reformtheorie, welche die Weltgeschichte durch ihre eigene Kraft wirken läßt und in ihrem wildwachsenden englischen Parke nur hier und da eine pathetische Kaskade oder eine dramatische Brücke anbringt; doch daß diese stoffartige Auffassung das tragische Interesse beeinträchtigt, das beweist dieser „Robespierre" Griepenkerls unfehlbar. Zunächst stellt Dantons kolossale Persönlichkeit mit ihren dramatisch lebendigeren Pulsen den Helden in Schatten, so daß das Interesse, das wir an ihm nehmen, nur ein Reflex der Teilnahme ist, die uns Danton einflößt, und mit dem Sturze dieses revolutionären Giganten zu erlöschen droht. Dann ist der Fall Robespierres geschichtlich durch eine Koalition von Persönlichkeiten und Parteien bedingt, die an und für sich kein Interesse einzuflößen vermag. Dem Dramatiker, der die Geschichte ohne weiteres aufgreift, fehlt daher die ergreifende Kollision, und wenn er in drei Akten Dantons Verhältnis zu Robespierre behandelt hat, so muß er mit dramatischer Konsequenz den Fall Robespierres nicht bloß als ein Werk der Danton rächenden Nemesis darstellen, sondern auch in konkreter Weise mit nachweisbaren Fäden aus dem Untergange des ersten Heroen den Untergang des zweiten herleiten. Sonst zerfällt die Tragödie in zwei Tragödien, von denen die erste, mächtiger ergreifende bis zu Dantons Tode geht, die zweite, matt auslaufende bis zum Tode Robespierres. Jene fesselt durch den Konflikt zweier scharf kontrastierender Charaktere; diese dagegen bietet nur historische Tableaus, wie das Fest des höchsten Wesens und die Szenen im Stadthause, in denen aber das eigentlich dramatische Interesse, besonders durch die hamletisierende Kirchhofelegik des

Helden, bereits erloschen ist. Ein wahrhaft tragischer Dichter, der seine Kunst nicht der Geschichte unter-, sondern überordnet, hätte aber aus einzelnen historischen Andeutungen bedeutsame tragische Motive entnommen und den Kampf zwischen der republikanischen Gesinnung des Helden und seinem herrschsüchtigen Ehrgeize, der durch die angebotene Diktatur zu berauschendem Schwunge angefeuert wurde, zum Mittelpunkte der Tragödie gemacht, welche durch diesen Konflikt an Würde, Einheit, an tief menschlichem Interesse und an Tragik der hereinbrechenden Nemesis gewonnen hätte. Die Ausführung der Tragödie giebt vielfach Gelegenheit, Griepenkerls dramatisches Talent anzuerkennen, indem einzelne Szenen von großer und wirksamer Steigerung, einzelne Charaktere, besonders Lucile Desmoulins und Therese Cabarrus, welche allein von allen Personen des Dramas in Versen spricht, was den Eindruck macht, als wäre sie eine improvisatorische Corinna, von ansprechender, auch dichterisch gefärbter Zeichnung und das Ganze im würdigen Stile der Tragödie gehalten ist. D Sprache erhebt sich oft zu hinreißendem Schwunge, verliert sich aber auch bisweilen in ein Gewebe von Metaphern, deren Fäden etwas kraus durcheinander laufen. Die Volksszenen leiden an der beliebten Witzjagd der Shakespearomanen, durch welche ein forcierter Humor in die Handlung kommt, der dem charakteristischen Elemente Eintrag thut.

Der Tragödie des Berges folgte die Tragödie der Gironde, die ihr in der Geschichte vorausgeht. Der wilde Fanatismus, der durch die Verkettung der Begebenheiten bis zu unglaublicher Erhitzung gesteigert wird, ist an sich weniger tragisch, als eine maßvoll edle Begeisterung, welche den weiter drängenden Parteien und ihrer exaltierten Energie zum Opfer fällt. Um die Helden der Gironde schwebt, gerade wegen ihres Unterganges, eine elegisch schöne Verklärung; es waren rednerische Talente, begeisterte Denker und Dichter, geschmückt mit dem Adel der Bildung: aber es war jene Bildung, aus deren Kreisen die revolutionäre Verwüstung hervorgebrochen war, in denen die Gedankenblitze geschmiedet worden, die Thron und Altar in Schutt und Asche legten, und so fielen die Girondisten als Opfer ihrer geschichtlichen Bedeutung. Denn sie konnten nicht verhindern, daß der Blitz des Gedankens die Masse elektrisierte und daß die Flamme der Volksbewegung sich ihren eigenen Sturm erschuf, der zuletzt auch sie in ihren Wirbeln begrub. Dennoch — und das beweist auch Griepenkerls Tragödie: „Die Girondisten“ (1852) — ist der Berg dramatischer, als die Gironde, wenn ihm auch alle weicheren und elegischen Tinten fehlen. Zunächst treten ein Robespierre und Danton, als einzelne Persönlichkeiten, viel schärfer und bedeutsamer hervor, als ein Vergniaud,

Buzot und Barbaroux; sie waren zwar nur Repräsentanten der Masse, aber sie waren doch die weit leuchtenden Spitzen der Bewegung, und ihr Zusammenstoß, ihr Untergang war die Katastrophe der Revolution überhaupt. Außerdem spiegelte sich in dem Kontrast ihrer Charaktere ein echt menschlicher Gegensatz: dort der abstrakte Doktrinär, der Mann der Tugend und des Schreckens, der prinzipielle Würgengel, der Aristides der Guillotine, der blutige Dogmatiker — hier der brausende Genußmensch, der Mann der That und Bewegung, der sanguinische Terrorist, der bestechliche Volksmann, der geborene Revolutionär; dort ein Charakter, der sich wie ein Vampyr an einem Begriffe vollgesogen, der, sonst schattenhaft und bedeutungslos, in diesem Begriffe, als seine Zeit gekommen, eine alles beherrschende Bedeutung fand; hier eine Persönlichkeit voll energischer, frischer Lebenslust, an und für sich imposant, ein Mirabeau des Konvents, ein revolutionärer Olympier, dem das welterschütternde Donnern und Blitzen ein hoher Lebensgenuß war, den er nur noch in den Armen einer Europa und Semele zu steigern wußte. Die Girondisten haben weder solche historische, noch solche individuelle Bedeutung; der drastische Unterschied ist in einer mehr gleichschwebenden Bildung ausgelöscht; sie gehen unter wie Schlachtopfer in schöner Passivität, aber ohne alle energische Aktion. Die Gironde ist tragisch, aber die Girondisten sind es nicht. Deshalb auch in unserer Tragödie kein energischer Zusammenhalt, deshalb die Zersplitterung des Interesses, das von einem zum anderen eilt, und, weil nur die Gruppe, nicht der einzelne wirkt, deshalb mehr eine Reihe von Tableaus, als eine innerlich fortschreitende Tragödie. Auch die Sprache hat nicht die frische Kraft des „Robespierre“ und verfällt oft in eine manierierte Nachahmung des eigenen Stilmusters. In einer oft aufgeführten Tragödie: „Ideal und Welt“ (1855) begab sich Griepenkerl auf das Gebiet der sozialen Konflikte, wo indes die Gewaltsamkeit seiner Charakterzeichnungen einen unnatürlich krankhaften Eindruck machte, und in seinem Drama: „Auf der hohen Rast“ (1859) dichtete er eine Bergwerksidylle mit einem die Katastrophe herbeiführenden Naturereignis, ein Gemälde, welchem der Reiz künstlerischer Kontraste nicht fehlt; aber entscheidend ist das Eingreifen äußerer Zufälle, und die dramatischen Hebel der Handlung werden nicht dort angesetzt, wo es das Drama verlangt, in dem Willen und der Thatkraft des Menschen. Das letzte Stück von Griepenkerl: „Auf Sankt Helena“, Drama in drei Aufzügen (1862), rückt den Helden des Jahrhunderts von hause aus in eine elegische Bedeutung, welche das Tragische wohl in der Lyrik, aber nicht im Drama annehmen darf. Es handelt sich um einen Fluchtversuch des Kaisers von seiner einsamen Insel

im Ocean; Herzensmotive, die Liebe zum Sohn, wirken hier bestimmend, sowohl den Plan zu fassen, als ihn wieder aufzugeben, mit einer durchaus innerlichen Wendung und wenig glaubwürdigen Motivierung. Die anekdotische Behandlung eines geschichtlich imposanten Themas hatte zur Folge, daß die Bedeutung des Stoffs nicht durch die Dichtung gedeckt wurde. Ueberhaupt scheinen Zugeständnisse an den szenischen Effekt die Dichterkraft Griepenkerls abgeschwächt zu haben, ohne daß sich die Bühnen für dies Entgegenkommen hinlänglich dankbar bewiesen hätten.

Weiter zurück bei der Wahl seiner Stoffe greift ein Dramatiker, der an Bizarrerie noch Hebbel übertrifft: Julius Leopold Klein in Berlin, geb. 1810 zu Miskolz in Ungarn, studierte Medizin, lebte seit 1830 in Berlin, wo er 1876 starb. Neuerdings hat er durch seine „Geschichte des Dramas", ein außerordentlich fleißiges, geistreiches, aber auch vielfach verworrenes und ungelichtetes Werk, die Aufmerksamkeit auf sich gelenkt.*) Seine „dramatischen Werke" (7 Bde., 1871—72) zeigen ebenso das Talent des Dichters, wie die Irrwege, auf denen es wandelt. Kleins Schöpfungen tragen den Stempel eines originalen Kopfes und erheben sich dadurch, wenn auch in oft grotesker Gestalt, über das Niveau der versandeten Jambentragik. Es ist ein reicher, üppig wuchernder Geist in den Kleinschen Dichtungen; es sind Urwälder mit hochragenden Gedankenstämmen, von denen wunderbar verschlungene poetische Lianen phantastisch herunterflattern. Da ist nichts gelichtet, nichts gerodet; hier gerät man, wenn man einen schönen Leuchtkäfer des Gedankens, einen bunten Falter der Phantasie verfolgt, in einen unverhofften Morast, in dem man stecken bleibt; dort stolpert man über knorrige Gedankenwurzeln, deren Verzweigung man nicht übersehen kann. Die Axt des guten Geschmackes hat sich keine Bahn gebrochen in diese ungastliche, aber reich geschmückte Wildnis. Der

*) Die beiden ersten Bände dieses Werkes, welche das Drama der Griechen und Römer behandeln, erschienen im Jahre 1865; der dritte Band, dessen Inhalt die Geschichte des außereuropäischen Dramas und der lateinischen Schauspiele nach Christus bis Ende des 10. Jahrhunderts umfaßten, 1866. Hierauf folgte die vierbändige „Geschichte des italienischen Dramas" (1866—69); dann die fünfbändige „Geschichte des spanischen Dramas" (1869—75), welcher noch im Jahre 1876 der erste Band der „Geschichte des englischen Dramas" folgte. Das Werk war anfangs auf zwei Bände berechnet, wurde dann auf vier Bände ausgedehnt, und jetzt liegen 13 Bände vor. Statt eines lesbaren, der Nationallitteratur angehörigen abgeschlossenen Werkes haben wir jetzt einen cyklopischen Torso, eine gelehrte Fundgrube, eine für das Nachschlagen geeignete Sammlung von Angaben und Analysen . . und doch handelt es sich wiederum nicht um einen toten Thesaurus. Diese Fundgruben sind beleuchtet von dem magischen Glanz einer einseitigen, wenn auch tiefsinnigen Aesthetik und von den Geistesblitzen eines genialen Kopfes.

Stil Kleins ist verworren; die wilde Bilderjagd läßt die Phantasie nicht zu Atem kommen; alle Charaktere rudern gleichmäßig durch die Stromschnellen einer bilderreichen Diktion; sie sind alle mit gleicher Geschmacklosigkeit tättowiert und machen, was ihre Ausdrucksweise betrifft, den Eindruck der Wilden, welche die Ohrgehänge nicht bloß in den Ohren, sondern auch in der Nase tragen. Diese Ueberladung mit Zierraten der Phantasie würde als ein Fehler des Reichtums wohl noch zu ertragen sein, wenn diese Zierraten selbst nicht oft höchst sonderbarer Art wären. Klein hat oft drollige und possierliche Einfälle, und in der Regel zur Unzeit; aber er kann sie nicht unterdrücken. Wir ersehen aus der „Geschichte des Dramas", daß Klein einer der unverwüstlichsten Shakespeareomanen ist, welche dies hierin keineswegs unfruchtbare Säkulum hervorgebracht hat; wir ersehen aus seinen Dramen, in wie weit er selbst ein Opfer der Shakespearomanie geworden ist. Wie alle Vertreter der genialen Kraftdramatik die Muster ihres Stils im Globus- und Blackfriarstheater gesucht haben, so erinnert auch die Diktion mancher Stücke Kleins in ihren Wendungen und Lieblingsmetaphern an die Diktion des Schwans von Avon, und zwar oft gerade an die schwülstigen, nur durch den Zeitgeschmack, nicht durch den Kunstgeschmack geweihten Stellen seiner Tragödien; ja noch öfter glauben wir Marlowe, Webster, Forde und die andern altbritischen Dramatiker zu hören, an deren bizarre, mit abenteuerlichen Voraussetzungen überladene Stoffe auch Stoff und Komposition der meisten Kleinschen Dramen erinnert. Diese ist seltsam verschlungen und in einander geschachtelt, wodurch die einleuchtende Klarheit und Spannung und damit die Andacht und Begeisterung des Publikums verloren geht. Was helfen da alle originellen Blitzfunken des dramatischen Talentes, der geistige Gehalt, die Bedeutung der Konzeption, die Wärme der Ausführung? Auch die Charaktere machen oft den Eindruck sonderbarer Käuze, die man nach ihrer Legitimation fragen darf.

Es ist kein Wunder, daß Klein für sein dramatisches Rokokoschnitzwerk auch mit Vorliebe französische Rokokostoffe aus der Zeit des ancien régime wählt („Maria von Medici" 1841, „Luines" 1842, „die Herzogin" 1848, „Richelieu" 1872), für welche das deutsche Publikum nur ein geringes Interesse besitzt. Diesen Stücken fehlt es an spannendem Fortgang, an vorbereitender Motivierung, an Gruppierung, Perspektive und Oekonomie. Der Dichter geht mit künstlerischer Verschwendung zu Werke: schiebt in das Ganze kleine Tragödien ein, wie die Liebe, welche die Tochter des Marschalls d'Ancre, des eigentlichen, doch unsympathischen Helden des ersten Stückes, zu Magnat hegt, den der Vater hin-

richten läßt: eine stückweise eingestreute Tragödie in zwei Szenen. In den einzelnen Szenen, in denen die Charakteristik glänzend ist, wie in denen zwischen dem König und Luines, erregt die Dehnung der Handlung und die Häufung der Intriguen kein dauerndes Interesse. Auch Luines ist nichts weniger als ein tragischer Held. „Richelieu,“ das dritte Stück der Trilogie des ancien régime, erst in spätesten Lebensjahren gedichtet, ist eine Historie in des Wortes verwegenster Bedeutung, von einem Umfang, der das Maß von drei Trauerspielen umfaßt. Bunt genug sind die Ereignisse: im ersten Akt haben wir die Tragödie Chalois, im zweiten die Verschwörung Gastons, der Königin Mutter und anderer, und in den letzten Akten die Verschwörung des Cinq-Mars, die Verhandlungen mit Bernhard von Weimar und breiteingeschoben die Episode des Dramatikers Richelieus, dessen Werk von den Akademien applaudiert, von Jean de Werth ausgepfiffen wird. Suchen wir unter dieser Fülle inszenierter Begebenheiten nach einem durchgängigen Faden, der die Existenz der einzelnen Akte überlebt, so ist es das doppelte Verhältnis Richelieus zur Herzogin von Chevreuse, die ihn haßt und verflucht und zu seinem Vertrauten Pater Joseph, der ihn und den König zuletzt, ohne dies zu wollen, vergiftet. Diese Szenen gehören der effekthaschenden Boulevardsdramatik an. Die Manier des alternden Dichters ist in diesem Drama schon verknöchert und verknorpelt. Wohl enthält es noch immer funkelnde Juwelen seines Talentes. Richelieu erscheint oft in historischer Größe; die Herzogin von Chevreuse hat die Bedeutsamkeit eines fanatischen Hasses, der Jean de Werth drollige anekdotische Züge; doch daneben finden sich die langweiligsten, strohernen Verhandlungen wie aus Geschichtsarchiven zusammengekehrt, die barocksten Geschmacklosigkeiten. Eine originelle, komische Stukkaturarbeit enthält besonders das Lustspiel: „die Herzogin“ (1848), das, abgesehen von seinen barocken Eigentümlichkeiten, doch durch eine Fülle gesunden Humors anspricht, obgleich die dramatische Entwickelung mit einer gewissen Schwerfälligkeit und ohne alle französische Grazie und Leichtigkeit vor sich geht. Die Dachpromenade und Schornsteinexpedition des Königs atmete in ihrer ersten Gestalt eine echt komische Ausgelassenheit, welche in der späteren Bearbeitung für das Berliner Hoftheater sehr zu Ungunsten des Stückes abgeschwächt wurde. Klein versteht es durchaus nicht, die Grundzüge einer ernsten oder heitern Handlung mit überzeugender Festigkeit und Klarheit hinzustellen. Seine Intriguen spielen immer durcheinander und nötigen den Hörer und Zuschauer zu einer mühsam das Verständnis suchenden Unruhe. Das ist aber der Tod aller dramatischen Wirkung. So ist auch in „der Herzogin“ ein hastiges Hinundher, ein Kommen und

Gehen, eine Verworrenheit verschiedener Zwecke, die sich nirgends zu fester Wirkung abklärt und auf der Bühne notwendig scheitern muß, wie dies auch früher in Berlin und neuerdings in München der Fall war.

Das Trauerspiel: „Zenobia“ hat große Züge und atmet einen heroischen Schwung; die Fürstin Palmyras erhebt sich auf einem weitschauenden Heldenpiedestal in ihrer Römerfeindschaft. Diesem Haß gegen die Weltbeherrscher fällt ihr Gatte zum Opfer und sie selbst opfert ihm den Sohn. Es ist nicht ein einziger Konflikt; es in eine Reihe von Konflikten, in denen sich diese feindliche Stellung der Königin zu den römischen Gewalthabern ausprägt. Dadurch und durch das Hereinspielen fremdartiger Elemente, wie der unverminderten Liebe des Mäonius zur Zenobia, wird die strenge dramatische Einheit historienhaft zersplittert. Die wahre Tragödie spielt erst in den großen Szenen des letzten Aktes, wo Zenobia ihren Sohn opfert. Das Drama hat machtvollen Schwung, der hier auch geläuterter ist als in den meisten andern Stücken des Dichters. Daß die westöstliche Szenerie der römischen und byzantinischen Vasallenstaaten auf die Phantasie des Dichters eine besondere Anziehungskraft ausübt, beweist auch das neueste und jedenfalls beste Trauerspiel des Dichters: „Heliodora“ (1867), welches mehr dramatischen Zusammenhalt hat als die epische Zenobia. Die Heldin, die Schwester der Gemahlin Justinians, Theodora, und wie diese früher Schauspielerin und Buhlerin, hat früher ein Verhältnis zu Eugenius, dem Neffen des Königs von Lazika in Kolchis, ihres jetzigen Gatten gehabt, und ist noch in heißer Liebesleidenschaft für ihn entbrannt, dem sie die Herrschaft der Welt erobern will. Doch ihre Leidenschaft bleibt unerwidert, nachdem sie den eigenen Gatten durch Gift umbringen ließ und auch auf die Braut des Geliebten ein nicht gewissenhaft genug ausgeführtes Attentat ausüben ließ. Dann tötet sie die Geliebte des Neffen mit eigener Hand und vergiftet sich selbst an der Leiche desselben, der auf ihr Geheiß von den Wurfspießen der Ihrigen durchbohrt wird. In der Fülle dieser Gräuel liegt etwas, was an Marlowes Tamerlan und ähnliche Lieblingsstücke der altbritischen Bühne erinnert; doch die Sprache der Leidenschaft atmet in dem Kleinschen Stück, das einheitlicher komponiert ist, als seine andern Dramen, einen Zug jener Größe, die auf dem echten tragischen Kothurn steht und auch das Ueppige dieses östlichen Römertums, die Auflösung desselben durch die buhlerische Blasiertheit des abenteuerlich gekrönten Komödiantentums, ist mit vieler Tüchtigkeit der Lokalfärbung wiedergegeben.

Das Trauerspiel „Moreto“ führt uns die drei größten spanischen Dramatiker Calderon, Lope und Moreto zwar zusammen vor, aber im

Rahmen einer Handlung, in welcher ihre dichterische Bedeutung gänzlich verlischt, um so mehr als die Stickluft dieser Verwickelungen überhaupt keine poetisch reine Flamme duldet. Höchst verwickelte Voraussetzungen, wie sie in italienischen Novellen beliebt sind, führen zu widerwärtigen Verwechslungen und zu einem Doppelmord aus Eifersucht und aus spanischem Ehrgefühl, das uns fremdartig und verletzend erscheinen muß. Die unschuldige Liebe zweier jungen Wesen erweist sich als incestuös; der Sohn gerät in den Verdacht die Mutter zu lieben; beide werden grausam ermordet, diese von dem eigenen Gatten, jener von seinem freundlichen Mentor Moreto. Ein krasses Versteckspiel des Schicksals, aus welchem die beteiligten Tragiker nur lernen könnten, was sich für eine Tragödie nicht paßt! „Strafford“ und „Herzog Albrecht“ sind Historien ohne Konzentration, mit einem massenhaften Aufgebot von Personen und szenischen Arrangements, wie die Parlamentsszene in „Strafford“, welche durchaus keine dramatisch wirksame oder theatralisch mögliche Gruppierung zulassen. Daß sich in der Beschränkung der Meister zeigt, das ist ein Satz, der den Shakespearomanen unserer Litteratur stets als eine Absurdität erscheinen mußte. Selbst geniale Charakterzeichnung und psychologische Entwickelung, wie die des Johann von Schwaben gewinnen in dem Dunkel dieser mit Personen und Handlung überhäuften Stücke nur eine phosphoreszierende Bedeutung. War Shakespeare in der Motivierung des realen Zusammenhangs oft zu flüchtig, nahm er aus der Geschichte und der Novelle allzu oft das Gegebene ohne Prüfung und Rechtfertigung in das Drama hinüber, so sind unsere dichtenden Shakespeareaner noch sorgloser in der Verknüpfung der Thatsachen, obschon unsere Bühneneinrichtungen selbst eine größere Sorgfalt in der Einfügung der äußern Verbindungsglieder nötig machen, da sie der Phantasie nur einen geringeren Spielraum gestatten.

Auch in einer sozialen Tragödie hat sich Klein versucht. „Kavalier und Arbeiter“ (1852) ist ein herkulisches Kraftstück der Kleinschen Muse, ein Sprung durch einen mit allen erdenklichen Todesarten gespickten tragischen Reifen, dramatische Kunstreiterei, welche die schwersten Kugeln der Tendenz jongleurartig tanzen läßt, während das schlecht geschulte Musenroß aus der Bahn und über die Schranken springt. An Handlung fehlt es dieser Tragödie nicht; aber diese Handlung ist nicht dramatisch. „Nicht da ist Handlung,“ sagt Lessing, „wo sich der Frosch die Maus ans Bein bindet und mit ihr herumspringt.“ Ein solcher dramatischer, neu aufgelegter Rollenhagen, ein Froschmäusekrieg zwischen Aristokratie und Proletariat ist das Kleinsche Kriminaldrama, welches in

seinen fünf Akten einen ganzen Pitaval dramatisiert und die Statistik des Verbrechens mit den haarsträubendsten Thatsachen bereichert. Das Häßliche und Gräßliche kann in greller Ausführung nie dramatisch sein, das Raffinierte beleidigt stets das ästhetische Gefühl. Raffiniert ist aber alles in diesem Kleinschen Stücke: Leben und Tod, Tendenzen und Situationen. Es ist ein gutes Recht des Dramatikers, die Gegenwart analytisch zu erfassen; aber er braucht sie nicht gerade gewaltsam am Schopfe zu fassen und über die Szene zu schleifen. Von tragischer Erhebung ist keine Spur; hier ist die pessimistische Malerei Hebbels ohne jeden ideellen Lichtpunkt, der aus der rabenschwarzen Nacht emporsteigt. „Die Welt ist ein Narrenhaus“ — das ist die alte romantische Moral, auf Eugen Suesche Verhältnisse gepfropft. Dennoch finden sich auch hier einzelne Züge von dramatischer Kraft und geniale Wendungen neben den barockſten Purzelbäumen des Gedankens.

Kleins Trauerspiel: „Maria“ (1860) behandelt denselben Stoff, den Mosen im „Kaiser Otto“ und Raupach in „der Liebe Zauberkreis“ dramatisch verwertet haben. Eine etwas unruhige und massenhafte Komposition, ohne klaren und spannenden Fortgang der Haupthandlung, eine fast erdrückende Gestaltenfülle stellen die Vorzüge dieses Dramas, welche in einer gedankenvollen, energisch gestählten, wenn auch nicht schwulstfreien Kraftsprache, in einer oft drastischen Charakteristik — wir erinnern an die Figur des Markgrafen von Meißen — und in dem scharf markierten Kontrast zwischen italienischem und deutschem Wesen bestehn, leider in einer Weise in den Schatten, welche für die dramatische Wirkung sehr ungünstig ist. Das Lustspiel: „Voltaire“ (1862) ist in der Anlage die beste von Kleins heitern Bühnendichtungen; Voltaire in seinem Gegensatz zu Shakespeare und in seiner Eifersucht auf den britischen Dichter ist der im ganzen geistreich gehaltene Held des Stückes. Die Verwickelungen sind echt lustspielartig, doch ebenso oft verworren, wie in der Festszene, wo alles fortläuft von dem gefeierten Voltaire, um Garrick spielen zu sehen. Auch die beliebte Promenade über die Dächer fehlt nicht.

Maßvoller, als Klein, ist ein anderer Dramatiker, der dieser Richtung angehört: Otto Ludwig*), (1813—1865, geb. zu Eisfeld) dessen „Erbförster“ (1853) und „Makkabäer“ (1854) durch ihre erfolgreiche Aufführung an bedeutenden Bühnen ein nicht geringes Aufsehen erregten. Dieser Dichter, der ohne die regelmäßige Schul- und Universitätsbildung zu genießen, sich längere Zeit namentlich mit Musik beschäftigte,

*) Gesammelte Werke (5 Bde., 1869).

siedelte seit 1855 nach Dresden über, und wurde dort im Verkehr mit Eduard Devrient dramaturgisch gefördert, leider aber auch durch schweres Siechtum jahrelang zu trauriger Einsamkeit verurteilt, bis ihn der Tod von seinen Leiden erlöste.

Otto Ludwig hat ohne Frage dramatische Gestaltungskraft; die Sprache hat Nerv und Mark; es ist Leben und Spannung in seinen Tragödien; er arbeitet einen Grundgedanken in sie hinein und giebt seinen Charakteren Züge kräftig aufgetragener Naturwahrheit. Dabei nimmt er von allen Autoren dieser Richtung am meisten auf die Anforderungen der praktischen Bühne Rücksicht. Wenn Büchner und Griepenkerl an Grabbe anklingen, so klingt Ludwig an Hebbel an, von dem er auch die Vorliebe für das Bizarre mit überkommen. Mindestens im „Erbförster" ist dies auf eine sich selbst parodierende Spitze getrieben. Das Stück muß in seinem krassen Verlaufe jedes gesunde Empfinden und jede unbefangene ästhetische Bildung verletzen; es ist ein Konglomerat absurder Gräuel, hervorgegangen aus der barocken dramatischen Großmannssucht, an welcher auch Hebbel leidet und welche in neuester Zeit so viele Talente ruiniert. Man sucht die Größe der Kunst in ganz abnormen Problemen und Verwickelungen, und während man in der Charakteristik mit realistischem Tik nach scharf ausgeprägter Naturwahrheit strebt, entfernt man sich wieder von ihr in der Komposition, in welche man irgend ein Ausnahmeproblem grillenhaft verwebt. So ist auch im „Erbförster" das patriarchalische Element, das noch in Ifflands „Jägern" so wahr und deutsch auftrat, zu Gunsten einer Grille gefälscht. „Der Erbförster" soll eine Tragödie des Rechtsgefühls sein, ist aber in Wahrheit eine Tragödie des Eigensinns und der fixen Idee. Der Erbförster bildet sich ein, sein Gutsherr könne ihn nicht absetzen, weil diese Stelle schon seit unvordenklichen Zeiten von seiner Familie bekleidet gewesen. Er ist außer sich, als der Advokat ihm mitteilt, daß dies keinen juristischen Grund zur Klage gebe. Der Förster denkt, „was vor dem Herzen recht ist, das muß auch vor den Gerichten recht sein", und begreift nicht, wie es zweierlei Recht in der Welt geben könne. Auf diesem paradoxen Eigensinne eines sonderbar gearteten Gemütsmenschen beruht nun die ganze Tragödie, oder vielmehr soll darauf beruhen. Wir haben es hier mit keinem allgemein menschlichen Konflikt zu thun; oder vielmehr, der Konflikt zwischen dem jus strictum und dem aequitas, dem geschriebenen Rechte und dem subjektiven Gesetze der Billigkeit, ist dadurch selbst in eine schiefe Lage gebracht, daß er in einen paradoxen, auf der Spitze stehenden Charakter verlegt ist. Denn auch der einfachste Zuschauer hat das richtige Gefühl, daß der Erbförster sich vernünftiger-

weise diese Marotte gar nicht in den Kopf setzen kann, da jeder Mensch, der nicht gerade unter den Südseeinsulanern und Hottentotten lebt, weiß, daß in unserer zivilisierten Welt und nach unseren Staatsgesetzen der Privatbeamte durch den Willen der Herrschaft absetzbar ist, und wenn er nicht ein Narr oder Sonderling ist, wird er sich um seine eigenen Verhältnisse so weit bekümmern, daß ihm dies nichts Neues sein kann. Wir interessieren uns aber nur für Charaktere, mit denen wir empfinden können, und der Dramatiker darf uns in der Tragödie nicht zumuten, Mitgefühl für Menschen zu haben, die an einem offenbaren Hirnfehler leiden. Solche Charaktere können in komische, unter Umständen in traurige Kollisionen geraten, niemals aber in tragische. Die neue paradoxe Dramatik Hebbels und seiner Schüler gefällt sich aber gerade darin, die Konflikte in solche bizarre Ausnahmecharaktere zu verlegen, wo die Prinzipien in anomaler Starrheit festwurzeln; doch sie ertötet damit alles Interesse an den Persönlichkeiten, die gleichsam nur wie Grundpfeiler des dialektischen Prozesses in den Boden des Dramas eingerammt sind, mag sie sich auf der anderen Seite auch noch so große Mühe geben, diesen Charakteren mit realistischem Fleiß menschliche Wahrheit zu verleihen. Allerdings giebt es im wirklichen Leben auch solche Gestalten; sie lassen sich individuell markiert darstellen; doch sie flößen kein ästhetisches, nur ein pathologisches Interesse ein. Hierzu kommt, daß es dem Dichter des „Erbförsters“ keineswegs gelungen ist, den Konflikt rein zu halten und an sich selbst zur Tragödie durchzubilden. Im Gegenteile ist es die bunteste Zufallswirtschaft und ein wahrer Hagelschauer von Mißverständnissen, der ein als Lustspiel beginnendes Stück zur Tragödie niederregnet. In der That haben wir am Anfange des Stückes nicht die entfernteste Witterung des tragischen Verhängnisses, das hereinbricht; wir bewegen uns in der wohlbekannten Lustspielatmosphäre Kotzebues und Ifflands. Der Erbförster und sein Gutsherr wollen die Hochzeit ihrer Kinder feiern; sie erzürnen sich über das „Durchforsten“, worüber sie verschiedener Ansicht sind; als Hitzköpfe geraten sie an einander und auseinander; der Gutsherr verläßt im Zorne das Haus des Försters; der Festtag ist gestört; doch erfahren wir zu unserer Beruhigung, daß dergleichen Szenen häufig zwischen den beiden Brauseköpfen vorfallen, ohne schlimme Folgen zu haben. Diesmal indes ist es anders. Der Gutsherr läßt sich bereden, den Erbförster seines Amtes zu entsetzen; auch die beiden Söhne haben sich heftig erzürnt; es ist eben ein hitziger Tag mit Kongestionen nach dem Kopfe, Polterabend statt der Hochzeit; einige Aderlässe würden alles ins rechte Geleise bringen. Der Erbförster will den Gutsherrn verklagen, der inzwischen schon einen anderen Förster eingesetzt hat: den Buch-

meier; er hört, daß ihm vor Gericht kein Recht wurde. Noch sieht man immer nicht, aus welcher Gegend der Windrose der Hauch weht, der die matt hängenden Segel der dramatischen Handlung zur Tragödie schwellt. Dazu muß auch Aeolus einen neuen Schlauch öffnen, aus dem der tragische Boreas herbläst. Ein Heros tritt auf, der eigentliche Held der Tragödie, der ihr mit einem tüchtig zugreifenden Ruck weiterhilft. Dieser Held ist niemand anders, als ein Wilddieb: Lindenschmied, und nun beginnt eine Kette von Mißverständnissen, deren blinde Gewalt zwar nach Schiller „die Besten aus dem rechten Geleise bringt", und die auch einen Kriminalprozeß ganz interessant machen würden, hier aber die Tragödie aus dem rechten Geleise bringen und das tragische Interesse aufheben. Der Wilddieb Lindenschmied raubt dem in der Waldschenke entschlummerten Sohne des Erbförsters Andres das Gewehr „mit dem gelben Riemen" und erschießt damit den neuen Förster Buchmeier, an dem er sich rächen will. Was hat das, fragt jeder, mit dem Konflikt in unserer Tragödie zu thun? Ja, wenn der gelbe Riemen nicht wäre! An diesem Riemen bammelt der ganze tragische Schnappsack. Der sterbende Buchmeier hat gerade noch Zeit genug, den gelben Riemen an der Flinte seines Mörders zu erkennen; er beschuldigt Andres, der schon früher mit ihm wegen der Forstverwaltung in Konflikt geraten war, des Mordes. Der Sohn des Gutsherrn, Robert, glaubt es selbst, und ehe Andres sich noch weiter rechtfertigen kann, eilen andere schon mit der Kunde weiter. Der Mörder Lindenschmied aber, von Robert verfolgt, schießt auf diesen, und wir vermuten nach einer Aeußerung von Andres, daß er ihn getroffen hat. Doch der „stille Grund", die Szene dieser wilden Begebenheiten, soll sich bald noch ganz in eine schreckliche Wolfsschlucht verwandeln. Der Erbförster erfährt durch eine irrtümliche Mitteilung, daß sein Sohn Andres von Robert erschossen worden sei. Ein neues Mißverständnis! Der Erbförster denkt, ich will mir selbst Recht verschaffen, geht in den stillen Grund und erschießt — Robert! O nein — neues Mißverständnis! Er erschießt seine eigene Tochter Marie, die ihrem Geliebten ohne sein Wissen ein Rendezvous gab, um wo möglich die Aussöhnung der Eltern zu bewirken! So bleibt ihm freilich nichts übrig, als am Schlusse sich selbst dem Untergang zu weihen! Alle diese Zufälle der tragischen comedy of errors aus der fixen Idee des Erbförsters oder dem Grundkonflikt des Rechtsgefühles und des starren Buchstabens herleiten zu wollen, das heißt, das Ei der Leda für den trojanischen Krieg verantwortlich machen. Höchstens könnte man sagen, die Tragödie zeigt, welche wunderbare Folgen sich an hitzige Rechthaberei knüpfen können, aber freilich wieder unter sehr wunderbaren Bedingungen. Alle diese

kriminalrechtlichen Mißverständnisse, das ganze tragische Blindekuhspiel ist in Wahrheit komisch und erinnert an die Verwickelungen des Kotzebueschen „Rehbocks", wo auch der Schulmeister den eigenen Esel statt des Rehbockes erschießt. Diese Tragödie als das Werk eines dramatischen Messias auszuläuten — dazu war wenig Grund vorhanden. Denn ein Talent, das bei aller Kraft mit scharfen Zügen zu charakterisieren, mit einer so extravaganten Komposition voll mörderischen Unsinns beginnt, in welcher der Dichter wie ein tollgewordener Iffland sich geberdet, verriet zunächst wenig Neigung und Geschick, den rechten Weg der einfachen Größe zu betreten, der allein der Nation zum Heile gereichen kann.

Bei weitem gelungener erscheint Otto Ludwigs zweites Trauerspiel: „Die Makkabäer" (1854). Obwohl die Neigung zu epischer Zerflossenheit auch in diesem Drama oft den energischen Fortgang der Handlung stört, obwohl das dramatische Heldentum hier nicht, wie es das Grundgesetz des Dramas verlangt, von einem einzelnen vertreten wird, sondern sich an eine Gruppe, mindestens an Lea und Judah, die Mutter und den Sohn, verteilt; obwohl der dramatische Stil in vielen Einzelheiten auch hier oft unschön und forciert erscheint, so zeigt sich doch in der Anlage ein Sinn für große dramatische Linienführung, in der Gestaltung eine markige Kraft der Charakteristik, deren Kontraste wirksam geordnet sind; in einzelnen Situationen gewinnt die Handlung große dramatische und theatralische Prägnanz, wie namentlich in jener Szene, in welcher Judah den abtrünnigen Priester tötet, das Götzenbild zertrümmert und, auf seinen Trümmern stehend, seine Stammesgenossen zum Kampfe gegen die Syrer aufruft! Das ist der Aufstand der Makkabäer, in dramatischer Frakturschrift, ein bewegtes Tableau, welches zugleich den Höhepunkt der Handlung kennzeichnet. Dieser Höhepunkt soll nach den Regeln dramatischer Technik, wie sie übereinstimmend von Gustav Freytag und von uns in der „Poetik" festgestellt wurden, an den Schluß des dritten Aktes fallen. In Ludwigs Trauerspiel steht er bereits am Schluß des zweiten, und es ist von Interesse zu sehen, wie solche Verschiebung auf den Bau des Stückes ungünstig wirkt. Der dritte und vierte Akt sind matt und zerfahren; die Darstellung der Gegenbewegung zersplittert sich in eine Menge von Einzelzügen. Die Opposition der orthodoxen Juden, die Liebesszene zwischen Judah und Naëmi, der Raub der Söhne, die an den Baum gebundene und befreite Mutter, die Verzweiflungsszenen in Jerusalem und Judahs ermutigendes Auftreten: das sind nebeneinander hingebreitete Situationen, während die Szenen des Dramas wie die polarischen Platten der galvanischen Säule gelagert sein müssen, um den durchschlagenden Blitz der Handlung zu

leiten; keine darf unberührt bleiben von dem Gegensatz, durch den hindurch sich erst der elektrisch zündende Strahl fortpflanzt. Hätte Otto Ludwig die große Szene des Aufruhrs an den Schluß des dritten Aktes gelegt, so würde sich von selbst durch die unerläßliche Oekonomie des Stücks, die epische Breite einer vielseitig hin- und herfahrenden Handlung für den vierten Akt verboten haben. Dann wären wir unermüdet bei dem fünften Akte angekommen und bei seiner Katastrophe, die stets einer markerschütternden Wirkung gewiß ist. Ein massenhafter Heroismus verstößt zwar an und für sich gegen das Gesetz dramatischer Abbreviatur und wirkt eher abschwächend als verstärkend; doch hier konzentriert sich das tragische Interesse um den Heldenmut der Mutter, der sich in dem der Söhne nur wiederspiegelt. Zugleich bringt die Rückkehr des abgefallenen Eleazar zu den Seinen einen durchaus sympatischen Zug in die Handlung, unterbricht den einförmigen Kampf um Tod und Leben durch ein neues Motiv und wirkt erhebend, indem ein verlorener Charakter für unsere Teilnahme wiedergeboren wird.

Seitdem hat Otto Ludwig nichts mehr für die Bühne geschaffen; sein „Engel von Augsburg“, eine neue Agnes Bernauerin, sein „Tiberius Gracchus“ sind Fragmente geblieben. Diese, sowie seine erste Jugenddichtung nach der Amadeus Hoffmannschen Erzählung: „das Fräulein von Scudery“ sind mit aufgenommen in seine „Gesammelten Werke“ (5 Bde., 1870) Wenn wir diese dramatischen Fragmente, denen sich diejenigen, welche der erste Band der „Nachlaßschriften“ Otto Ludwigs (1874) bringt, zusammenstellen mit den dramaturgischen, welche als der zweite Band der Nachlaßschriften unter dem Titel: Shakespare-Studien“ (1871) von Moritz Heydrich herausgegeben wurden, so vervollständigt sich uns das Gesamtbild einer ursprünglichen dichterischen Kraft, veranlagt für das Große und Erschütternde, aber beeinträchtigt durch nervöse Ueberreizung, durch Mißtrauen gegen das eigene Schaffen und durch fortwährende Grübeleien über die eigenen Charaktere und Situationen im Sinne einer verkehrten Richtung auf das charakteristisch Ueberladene und psychologisch Abnorme. Die peinliche Gewissenhaftigkeit und Schwerfälligkeit seines Schaffens auf der einen, sein körperliches Leiden auf der andern Seite hinderten ihn an leichtflüssiger Produktion. Zahlreich aber waren die Stoffe, die seine Phantasie entzündeten, die Gestalten, die neue Gedanken meißelten, doch der Schritt aus dieser Traumwelt in das volle dichterische Leben wird ihm schwer. Seine Intuition war nicht die reine und sichere des Genies, sie war verfälscht durch die Visionen des Traumlebens. Der Somnambulismns überwog die poetische Schöpfungs-

kraft, die Erscheinung trat bei ihm oft an die Stelle der Gestalt. Die Aufschlüsse, die er selbst über die Art und Weise seines dichterischen Schaffens giebt über die der dichterischen Produktion vorausgehenden Farbensymphonien und die Erscheinung der einzelnen Charaktere einer zunächst im Geist lebendigen Schöpfung in den Lichtbrechungen des Regenbogens erinnern an ähnliche somnambüle Prozesse, wie sie der Prophet von Poughkeepsie, Jackson Davis, in den Offenbarungen seiner höhern Magie giebt. Der dichterische Prozeß, den uns Otto Ludwig als die innere Genesis seiner Schöpfungen schildert, macht nicht den Eindruck einer normalen künstlerischen Produktion, wie sie aus dem schönen Bündnis der Begeisterung und Besonnenheit hervorgeht. Statt der Begeisterung sehen wir eine somnambule Intuition, die Besonnenheit aber zeigt sich als eine peinliche Reflexion, welche nach unserer Ansicht sogar die Gesetze des Schaffens umkehrt, mindestens aber die innere Einheit desselben grausam zerreißt. Otto Ludwig macht zuerst das psychologische Exempel, führt das Stück aus als einen Rattenkönig nüchterner Intentionen und dann sucht er die Gestalten zu beleben durch eine nachträgliche Menschwerdung. Dann „muß das Stück aussehen, als wäre es bloß aus dem Instinkt hervorgegangen." So hat weder Shakespeare noch Schiller gedichtet. Das Stück soll nicht bloß so aussehen, es soll wirklich aus dem Instinkt, d. h. aus der dichterischen Inspiration und ihren Diktaten hervorgegangen sein. Dies mühselige Analysieren der Charaktere antizipiert ja den dramaturgischen Kommentar; doch die Kommentare sind impotent, wo es dichterisches Schaffen gilt.

Wie er an seinen Stoffen herumgekünstelt, wie er sie nach allen Seiten gedreht und die verschiedensten Varianten hineingedichtet hat, das beweisen die Agnes Bernauerskizzen des Nachlasses, ein Stoff, der den Dichter zeitlebens beschäftigte. Es lagen vier fertige Bernauerdramen vor und mehr als 23 starke Planhefte, welche von den zahlreichen Fehlgriffen des Dichters, seiner experimentierenden Dichtweise und seiner auffälligen Kunst, einen einfachen Plan zu verwirren, ein merkwürdiges Zeugnis ablegen.

Wir brauchen die Meditationen Otto Ludwigs über den Charakter seines Tiberius Gracchus, die Fragmente und Skizzen als Grundlage für die Ausführung bloß mit den hinterlassenen Fragmenten Schillers zu vergleichen, um den Unterschied in der Produktionsweise beider Dichter zu erkennen. Schiller, treu dem Ausspruche des Aristoteles, legt das Hauptgewicht auf die Handlung, die er in großen Zügen entwirft und aus deren Fortgang von selbst die Bedeutung der Charaktere sich entfaltet; Otto Ludwig führt mit einer Herz und Nieren prüfenden Unermüdlichkeit ein Charaktergemälde aus, das sich als Selbstzweck hinzustellen scheint und

das außerdem mit einer Fülle von Detailzügen überladen ist, die sich in dramatische Handlung nicht umsetzen lassen. Ueber den Gang des Stückes erhält man aus allen diesen Aufzeichnungen keine Klarheit. Der Ueberschuß des Charakteristischen aber, mag man ihn auch durch Shakespeares Vorgang zu rechtfertigen suchen, ist im Drama immer ein Fehler, und ein aus solcher Mosaik von immerhin bezeichnenden Zügen zusammengesetzter Charakter wird jener durchschlagenden Gewalt entbehren, welche die großen Aktionen des Dramas in überzeugender Weise motiviert. So wäre auch Ludwigs Wallenstein eine mit geschichtlicher Handlung überfüllte Historie geworden. Das Drama verlangt nicht eine Fülle von Zügen, sondern es verlangt große, und starke Züge, aber an der rechten Stelle eingesetzt als Hebel der Aktion.

Auf novellistischem Gebiete wirkte Otto Ludwig im Sinn und Stil der realistischen Schule. Seine Erzählung: „Zwischen Himmel und Erde“ (1856) erregte anfangs großes Aufsehen durch die markige Darstellung und die Neuheit der Schwindel erregenden Situationen, die sie dem Leser vorführte. Die Helden des Romans sind nämlich Schieferdecker, und drei halsbrechende Szenen, welche zugleich die Katastrophe der Handlung sind, spielen oben auf dem Kirchturme von St. Georg, in der Dachluke und auf dem Gerüste des Schieferdeckers. Das ganze Werk ist eine Tragödie des Bruderhasses, deren psychologische Hebel vom Dichter mit großer Kunst und vieler Menschenkenntnis eingesetzt sind, deren Steigerung bis zur grellen Explosion in begreiflicher Weise dargestellt ist, wenngleich nicht zu verkennen ist, daß die kernhafte Charakterschilderung in ihrer knorrigen Kraft oft an das Burleske streift, und daß die Prosa und der Stil oft ungelenk und schwerfällig, ohne Guß und Harmonie sind. Ueberhaupt ist Ludwigs Erzählung ein Muster der realistischen Darstellungsweise, wie sie neuerdings im Schwunge ist. Freilich hat uns schon der alte Homer geschildert, wie seine Helden schlachten, essen, Waffen schmieden. Seine vielgerühmte Objektivität beruht vorzugsweise auf dieser köstlich naiven Darstellung des damaligen sozialen und häuslichen Lebens. Doch bei der Einfachheit der Zustände im Heldenalter eines Volkes, im Jünglingsalter der Welt, war das, was der einzelne that, zugleich das allgemeine; jeder fand sich darin wieder, jeden muteten diese bekannten Verrichtungen freundlich an. Ebenso verhält es sich mit den naiven Schilderungen altgermanischer Poesie. Ganz anders aber stellt sich dies in einer Zeit vorgeschrittener Kultur, in welcher jedes Handwerk seine bis ins kleinste ausgebildete Technik hat, und die kleinsten und feinsten Räderchen der komplizierten Maschine nur dem Auge des Handwerksgenossen und des Kenners vertraut

sind. Die Kriegführung, die Landwirtschaft, das Gewerbe, die Industrie bilden, jedes für sich, einen fast unübersehbaren Komplex von technischen Besonderheiten, die schon durch die Terminologie dem Nichteingeweihten unverständlich bleiben. Hier entsteht wohl die Frage, wie tief sich die Poesie, die sich in letzter Instanz nur an das allgemeine im Menschen wendet, in diese Fülle des Details versenken darf, ohne die Schönheit mit in dem interesselosen Material zu vergraben. Ein Dichter wird, wenn er auch noch so viel von Blumen singt, doch keine Botanik in Verse bringen und sich wohl hüten, die Linnésche Nomenklatur allzusehr zu poetischen Zwecken auszubeuten. Die modernen Blumendichter haben zwar hiergegen viel gesündigt, ebenso wie unsere Dorfgeschichtenschreiber es nicht über das Herz bringen konnten, den Leser über die Bestandteile eines Misthaufens im Unklaren zu lassen. Freilich, die Technik des Ackerbaues ist noch die bekannteste; aus den Furchen des Pflügers dampft noch der Frühhauch der Erde, wie zu Homers Zeiten, in keuscher Ursprünglichkeit, und wer auch im Felde Gerste und Hafer oder Roggen und Weizen nicht zu unterscheiden vermag, der weiß doch ungefähr, was das zu bedeuten hat. Mißlicher steht es schon mit den Stadtgeschichten, in denen irgend ein bestimmtes Handwerk in den Vordergrund tritt. Auch in dem Ludwigschen Romane glaubt man oft irgend eine Abhandlung aus einem technischen Journal zu lesen; die Verhandlungen über die Reparatur des Kirchendachs, dessen Verlattung und Verschalung morsch geworden, die Auseinandersetzungen über die Vorzüge der Schieferdeckung vor der Bleideckung u. dgl. m. sind splitterdürre Aeste vom Baume der neuen realistischen Poesie. Auch auf das Gebiet der Dorfgeschichte hat sich Otto Ludwig begeben in den „Thüringer Naturen", Charakter- und Sittenbilder in Erzählungen (2 Bde., 1857), und wenn man auch hier frische Anschauung und markige Darstellung nicht vermißt, so fehlt es doch weder an den verzwickten Katastrophen, welche die Eigentümlichkeit seiner Begabung, noch an den Trivialitäten des Gehalts und Ausdruckes, welche das Genre mit sich bringt.

Zu den Schülerinnen Hebbels ist auch eine Schriftstellerin zu rechnen, Elise Schmidt, welche im Bizarren und Kolossalen, aber auch in markiger Charakteristik und Kraft des Ausdruckes mit ihm wetteifern darf. Ihre größere Dichtung: „Judas Ischarioth" (1851, 4. Aufl. 1881) wurde zuerst in Rötschers dramaturgischen Jahrbüchern abgedruckt. Wenn auch der Strom der fortschreitenden dramatischen Aktion durch charakteristische Arabesken und eine breit wuchernde Hypergenialität des Ausdruckes beeinträchtigt wird, wenn auch die Bilder oft übertrieben gigantisch und die Situationen fragmentarisch skizziert und grell gehalten sind, so fühlen wir

dennoch aus der ganzen Dichtung eine dramatische Begabung heraus, welche nicht bloß in der bombastischen Phraseologie himmelstürmender Wendungen aufgeht, sondern auch den Kern des Charakters und die Bedeutung der Situation auszuprägen versteht. „Judas Ischarioth" ist eine metaphysische Tragödie, welche sich, ähnlich wie Jordans „Demiurgos," an die höchsten Probleme der Ethik wagt und ihre Dialektik zum Teile wenigstens in Gestalten von Fleisch und Blut umzusetzen versteht. Freilich überwiegt das Predigerhafte mit dem Auftreten von Jesus und seiner reinen, milden, positiven Offenbarung gegenüber dem Charakter des Judas, der mit seiner dämonischen, in die Tiefe steigenden Skepsis an den Säulen des Himmels rüttelt. Die ganze Tragödie ist anomal, wenn man sie als die Produktion einer Frau betrachtet. Ihr fehlen alle weicheren Linien, alle Harmonie, alle Akkorde des Gemütes; das Trotzige, Harte, Zerrissene allein gelingt der Verfasserin. Ihre oft wüste Phantasie, mit grellen Bildern, chaotisch gährend und brausend, treibt bisweilen sonderbare Blasen; aber sie ist auch, wo sie blind ihren ungeregelten Eingebungen folgt, von unläugbarer Magie. Die deutschen Frauen sind, auch wenn sie schriftstellern, selten dämonisch; sie sind zartfühlend, sentimental, fein, treffend, übermütig, emanzipiert, kokett, bisweilen frivol und sogar langweilig; aber das Dämonische liegt ihnen fern. Die metaphysischen Wagnisse werden von deutschen Frauen fast nie versucht — Elise Schmidt ist eine metaphysische Luftschifferin, welche mit großer Unerschrockenheit ihren dramatischen Ballon in die höheren geistigen Regionen steigen läßt. Hierzu kommt in einzelnen Szenen eine ebenfalls wenig weibliche bacchantische Sinnlichkeit im Tone der Orgie, ein keckes Behagen an den Naturschauspielen der Liebe, welche von den deutschen Schriftstellerinnen in der Regel sentimental drapiert, in einen thränenfeuchten Flor gehüllt werden — wir erinnern an die Szene zwischen Magdalena und Pontius Pilatus. So ist das ganze Stück ein weibliches Kraftstück und deutet auf herkulische Gedankenmuskeln; aber die erstaunliche Produktion läßt keinen wohlthuenden harmonischen Eindruck zurück, weil ihr Maß und Geschmack fehlen und das Athletische bei weitem das Graziöse überwiegt. Das zweite Drama der Dichterin: „Der Genius und die Gesellschaft" (1850), dessen Held Lord Byron ist, ein Stück, das unter der Aegide des Professors Rötscher erschien und ebenso heftig angegriffen, wie überschwenglich gelobt wurde, erreicht an geistiger Bedeutung den „Judas Ischarioth" nicht. Die Dichterin giebt hier ihr Talent nur in homöopathischen Dosen, obgleich die Charakteristik reich ist an treffenden Zügen und die dramatische Handlung sich lebhaft fortbewegt. Da sie früher selbst darstellende Künstlerin war,

so beherrscht sie auch die Bühnentechnik vollkommen; aber gerade in diesen äußerlichen Effekten finden sich manche Reminiszenzen an andere moderne Dramen, und wie „Judas Ischarioth" nach Hebbel schielt, so schielt „der Genius und die Gesellschaft" nach Gutzkow. Der Grundfehler des Stückes besteht wohl darin, daß der Zeichnung Lord Byrons selbst der poetische Schwung fehlt; er ist ein Kind der Gesellschaft, wie die anderen, sein Genius tritt ihr nicht bedeutend genug gegenüber. Nachdem Elise Schmidt sich in einem metaphysischen und in einem sozialen Drama versucht, schuf sie ein politisches: „Macchiavelli" (1852), in welchem die historischen Gesichtspunkte in scharfer Auffassung hervortreten. Die Intention der Dichterin war, „ihren Helden zu gestalten als einen edlen Geist, der auf dem zerklüfteten Boden Italiens steht, umdrängt von allen Parteien, treu seinem hohen Ideale von Volksglück, das er in der Herrschaft eines edlen Regentenhauses gesichert sieht." Doch der Macchiavelli des Stückes ist wohl eine geistige Macht, aber kein dramatisch eingreifender Held; der Verfasserin gelang es nicht, ihn in wahrhaft erschütternde tragische Kollisionen zu bringen. Seine isolierte, doch edle und überlegene Stellung zwischen den Parteien hat am Schlusse den Sieg seines Prinzips durch die Herrschaft Lorenzos von Medici und seinen eigenen Sturz, seine Verbannung zur Folge; aber der Schwerpunkt des dramatischen Interesses fällt nicht, wie es sein sollte, auf eine That Macchiavellis, welche diese letzte Entscheidung herbeiführt, sondern auf die Gruppe der untergehenden Borgias, in deren Zeichnung Elise Schmidt wieder ihre dämonische Meisterschaft bekundet. Cäsar und Lucrezia Borgia fesseln durch frappante und große Züge, in deren Ausführung die Dichterin keine hindostanische Blutscheu an den Tag legt. Die Ermordung der Ursini ist eine grelle dramatische Episode. Die Sprache der Dichterin hat Wärme und Schwung und hält sich von den metaphorischen Uebertreibungen des Judas frei; einzelne Situationen sind kräftig ausgeführt, wie überhaupt das ganze Stück durch historische Auffassung, Einheit des Gedankens und eine maßvoll würdige Haltung sich über die vorausgehenden Schöpfungen der Verfasserin erhebt.

Ein ostpreußischer Dichter: Albert Dulk aus Königsberg (geb. 1819, nach längeren Reisen im Orient und einer langjährigen Schweizer Villeggiatur gegenwärtig bei Stuttgart lebend), gehört durch sein erstes im Druck erschienenes Drama: „Orla" (1844) ebenfalls dieser Richtung an, obschon das Charakteristische in dieser Tragödie gegen das Dithyrambische in Schatten tritt. Dulk ist ebenfalls eine dieser Kraftnaturen, deren Talent keine andere Offenbarung kennt, als die Explosion. Wir werden

zwar in diesem Stücke nicht mit Fragmenten überschüttet; es splittern keine dramatischen Skizzen um uns her, die einzelnen Szenen sind breit poetisch ausgeführt; aber das Ganze ist doch ohne dramatischen Zusammenhang. Der Held dieser Dichtung ist ein reflektierender Don Juan, ein Don Juan-Faust, der echt deutsche Januskopf des genießenden Denkens und des denkenden Genießens, der mit der That würdig abschließt, wenn nur die That selbst eine würdige wäre. Doch dieser Held, der sich in die feurige Umarmung eines geistigen Raffinements stürzt und eine ganze Scala von Liebesabenteuern durchmacht, skeptisch im Genusse, idealistisch in der Sinnlichkeit, sentimental in der Frivolität, geht aus allen Metamorphosen des Herzens und der Leidenschaft, aus einer glühenden Heineschen Liebe dennoch als ein deutscher Jüngling hervor, der sein Nationalgefühl und den Haß gegen den Bundestag so wenig verlernt hat, daß er sich am Schlusse noch an dem Frankfurter Attentate beteiligt. Es war gewiß ein unglücklicher Griff des Dichters, diese traurige Studentenkatastrophe als eine Verklärung der That zu benutzen. Dulks „Orla" ist trotz dieses unglücklichen Schlusses, trotz der Zufälligkeit der dramatischen Form, trotz mancher Geschmacklosigkeit der Diktion von einem wahrhaft genialen Dichterfeuer durchglüht. „Simson," ein Bühnenstück in fünf Handlungen (1859) hat weit mehr dramatischen Zusammenhang als Orla, obgleich es für eine theatralische Wirkung doch noch zu sehr ins Breite ergossen ist. Die Charaktere haben markige Züge und der Kampf im Herzen der Delila ist mit großer psychologischer Wahrheit dargestellt. Das bedeutendste und originellste von Dulks Bühnenstücken, wenn gleich es in Anlage und Ausführung auf die Bühne verzichtet, ist „Jesus der Christ" (1865), welches der Dichter selbst ein Stück für die Volksbühne nennt, wobei ihm das Oberammergauer Passionsspiel vorschweben mag; doch die Volksbühne wurzelt im Glauben und bietet für die freigeistig dichterische und philosophische Auffassung der biblischen Geschichte keinen Boden. Jedenfalls ist die Dulksche Volksbühne für die Gegenwart eine inkommensurable Bühne; es ist eine ideale Bühne der Zukunft. Trotz der nicht zu billigenden Rückkehr zu der elementarsten Form dramatischer Kunst ist das Stück eine bedeutsame Dichtung, durchdrungen von den phosphoreszierenden Adern einer energischen Dichterkraft, mit Zügen imposanter Großheit reichlich ausgestattet. Dem Inhalte nach ist es in edelster Haltung eine poetische Ergänzung zu Renan und Strauß. Doch ist Renans Biographie im Grunde dramatischer als das Passionsstück von Dulk, in welchem wir gerade den dramatischen Gang vermissen. Der Mystizismus, wie er sich gleich in der Versuchungsszene der zweiten Handlung zu einer schwindelnden Höhe erhebt, läßt keine weitere

Steigerung zu. Ueberhaupt verschwindet die äußere Entwickelung zu sehr in dieser tableauartigen mit großen Gruppen und Masseneffekten wirkenden Ausführung des Volksstücks; wir verlieren in diesem Szenenkonglomerat den psychologischen Faden. Und doch kann, wenn ein solcher Stoff dramatisch behandelt werden soll, gerade die innere Genesis der Religionsstiftung nur die dramatische Seele des Ganzen sein. Wo der Dichter sich in dies Innere des religiösen Prozesses vertieft, da finden sich, gegenüber der oft episch verzettelten biblischen Handlung, die poetischen Glanzstellen des Werkes. Der Dichter erklärt das Wunder mystisch als einen geheimnisvollen Seelenprozeß. So z. B. in der poetisch reizvollen Erzählung der Maria von der Empfängnis Jesu, der danach als ein Essäerkind erscheint, während das Wunder als eine Selbsttäuschung der überschwenglich erregten, in himmlischen Träumen schwelgenden Maria in das Gemüt derselben verlegt wird. Auch die zweite Handlung, die Versuchung, ist eine optisch-mystische Selbstbespiegelung, zu welcher selbst die Dekorationen der Natur die Gläser zurechtrücken müssen, eine kolossale Phantasmagorie von traumhaften Dimensionen, innerhalb deren sich der Menschensohn zu göttlicher Höhe steigert. Die Versuchungen des Satans sind natürlich in das Innere Jesu verlegt. Der Judas Dulks ist kein Verräter, sondern ein politischer Kopf, der aus dem Messiastum Jesu eine Wahrheit machen will und diesen nur verrät, um ihn mit seinen Zeloten wieder zu befreien und ihn selbst zur That anzuregen, das Zeichen zum allgemeinen Aufstand zu geben. Er ist ein edler Charakter, der für Israel seine Magdalena hingiebt. Die Sterbeszenen des Judas unter Sturm und Gewitter haben etwas tragisch Ergreifendes: wilde Monologe in schauerlicher Beleuchtung, wie sie nur Grabbe gedichtet hat.

Unbedeutender als „Jesus der Christ" ist die Kaisertragödie: „Konrad II." (1863), die in zwei Teile: „König Konrad und Kaiser Konrad" zerfällt; sie erhebt sich nicht über das Niveau einer Hohenstaufenhistorie; sie besteht aus Haupt- und Staatsaktionen ohne dramatische Einschnitte; der Held selbst ist mehr episch geschildert; doch enthält auch dies Drama einzelne große Züge, obschon der interessant angelegte Charakter Ernsts von Schwaben zu sehr im Sande verläuft.

Seit Grabbes „Hannibal" hat sich das Drama, das sich in den Geleisen dieses Dichters fortbewegte, mit Vorliebe dem Altertum zugewendet. Die antike Würde und Größe gestattete leicht eine freskenartige Behandlung; der historische Kothurn trug von selbst den heroischen Schwung; die großen Züge der Helden waren mit plastischer Klarheit durch die Historiker jener Zeit gegeben und gestatteten die Ergänzung durch kleine,

scharf individualisierende Striche, welche die Dichter dieser Richtung liebten. Man wählte nicht jene Stoffe, welche die pathetische Tragödie hervorsuchte, um in ihnen den deklamatorischen Hang zu befriedigen; man suchte jene Gestalten auf, in denen entweder ein der neuen Zeit sympathisches politisches Gepräge hervortrat, oder das Dämonische der Erscheinung eine neue, tief greifende Motivierung verstattete. Schon „Tiberius Gracchus" von Moritz Heidrich (1861) interessierte durch das dramatische Leben, die politischen Gedanken und Konflikte, welche an verwandte Kämpfe der Gegenwart anklingen, und durch ansprechende Effekte, welche mit geringen Mitteln erreicht sind. An dämonische Charaktere des Altertumes wagte sich Ferdinand Gregorovius in seiner Tragödie: „Der Tod des Tiberius" (1851) und später Kürnberger in „Catilina" (1855). Catilina, der wüste Revolutionär, und Tiberius, der wüste Tyrann: welche bedeutsamen Typen aus der Epoche der römischen Weltherrschaft, die zu ihrer Darstellung Dichter von großer Weltanschauung und imposanter Kraft der Zeichnung und des Ausdruckes verlangen! Gregorovius entrollt uns weniger eine Tragödie, als ein tragisches Tableau, das mit mannigfachen Lichteffekten illustriert ist, eine einzige Situation, den sterbenden Tiger! Zahlreiche Tendenzen und Interessen bekämpfen sich an seinem Todeslager; aber die Teilnahme bleibt doch dem einen großen Charakterbilde zugewendet, das in seiner Wildheit, Grausamkeit und Wollust, ringend mit dem hereinbrechenden Tode nnd doch getragen von dem gigantischen Bewußtsein weltbeherrschender Größe, in einer Fülle von Kontrasten und Stimmungen ein wechselndes, aber imposantes Schauspiel bietet! Doch diese innerlich zersetzende Dialektik des Charakters, auf welchen die Ereignisse wirken, der wie ein Chamäleon bei jeder Berührung von außen schillert, aber selbst nicht gestaltend und thatkräftig in die äußere Welt eingreift, giebt mehr ein psychologisches Schattenspiel, als eine dramatische Aktion. Mehr dramatische Bewegung, die energisch zu Katastrophen fortschreitet, und gleicher dichterischer Schwung ist in Kürnbergers „Catilina," in welchem der Rebell und Verschwörer als ein sozialistischer Heros erscheint, der dem doktrinären Cicero gegenüber durch Kraft und Energie für sich interessiert. Der Verfasser hat seinen Reichtum von Anschauungen, Gedanken und Bildern auch in seinem Kulturbild: „Der Amerikamüde" (1856) bewährt, welches die Zustände Nordamerikas freilich mit stark pessimistischer Färbung malt. Auch in dem Drama Ludwig Goldhans „der Günstling des Kaisers" (1862), dessen Held Petronius ist, finden sich im einzelnen bedeutende Züge ursprünglicher Dichterkraft.

Der römischen Geschichte entnahm auch Albert Lindner sein mit

dem Berliner Schillerpreis gekröntes Drama: „Brutus und Collatinus“ (1866). Der Dichter, der längere Zeit in Rudolstadt als Gymnasiallehrer sich aufhielt und gegenwärtig in Berlin lebt, schließt sich vollständig den Traditionen der originellen Kraftdramatiker an. Das Drama, welches des Preises nicht würdig war, zeigt alle Fehler des Kraftdramas, die einheitslose Behandlung zweier ganz verschiedener Konflikte, den Stil der Historie, die Härte, Ungelenkheit und Uebertriebenheit der Diktion, wenngleich es in einzelnen Szenen, namentlich des dritten Aktes, eine imponierende Macht des dramatischen Ausdruckes in Situations- und Charaktermalerei verrät. Doch eine unfertige Studie, mochte sie immerhin eine Talentprobe sein, verdiente den Preis nicht, der für Werke von dauerndem Werte bestimmt war oder mindestens für solche, die in vieler Hinsicht eine mustergültige Bedeutung in Anspruch nehmen könnten. Die Kritik hatte dem Lindnerschen Drama gegenüber die Aufgabe, nachzuweisen, daß wir es mit einer einheitlosen Studie zu thun haben und die Fehler derselben scharf hervorzuheben, damit nicht das Urteil der Preiskommission eine blinde Nachahmung des Verwerflichen zur Folge habe. Ein wahrscheinlich früher gedichtetes Stück: „Stauf und Welf“ (1867) ist in den ersten zwei Akten eine Neudichtung der Grabbeschen „Hohenstaufen“ mit unerlaubt freier Benutzung der Situationen, Reden und Bilder des Vorgängers. In den letzten Akten zerflattert die Handlung gänzlich in die Blätter der epischen Chronik. Nachdem Lindner, um den spröden Bühnen, die eine „Katharina II.“, ein fünfaktiges Trauerspiel des Laureatus, von sich fern hielten, besser beizukommen, mehrere Bühnenstücke ohne tiefere Bedeutung gedichtet hatte, wie den „Hund des Aubry“ (1869), wandte er sich in seiner „Bluthochzeit“ (1871) wieder der großen Tragödie zu und zeigte, abgesehen von den Gelüsten der Shakespearomanie, die sich in einzelnen Auswüchsen, in dem Gespenst des Admirals, einem unpsychologischen Gespenst, in dem auf die Bühne gebrachten blutigen Haupt desselben u. s. f., offenbart, eine unleugbare dramatische Kraft in der Situationsmalerei und eine mehr geläuterte Diktion, deren energische Knappheit im leidenschaftlichen Erguß nicht ohne durchschlagende Gewalt ist. Freilich springen die Situationen oft zu abrupt, ohne innere Begründung, auf die Bühne. Warum sich Heinrich von Navarra im Louvre närrisch stellt, müssen wir erraten — wahrscheinlich nur, weil es Hamlet thut. Hamlet zeugte Brutus, Brutus aber zeugte Heinrich von Navarra. Nach dem Shakespeareschen Vorbild herrscht der epische Geist der Historie über den dramatischen einer einheitlichen Handlung vor; ja man muß sich in der That fragen, wer eigentlich der Held dieser „Bluthochzeit“ ist. Ist

es die Giftmischerin Katharina von Medici, die ihre geheimen Künste an Handschuhen und Kerzen versucht, die Ate der unglückseligen Bartholomäusnacht? Ist es König Karl IX., der, nachdem er lange am Leitseil seiner Mutter den Tyrannen gespielt, sich auf einmal zu selbständiger Entscheidung aufrafft, dann aber als ein Opfer der für den Bearner vergifteten Kerzen fällt? Ist es dieser Bearner, der spätere Heinrich IV. selbst, der anfangs wie Hamlet den Narren am Pariser Hofe spielt, und am Schluß im Testament Karls IX. zum König von Frankreich bestimmt wird und den Thron besteigt, trotz der Proteste einer Katharina von Medici und der weltgeschichtlichen Ueberlieferung, welche noch einen König, Heinrich III., zwischen Karl IX. und Heinrich IV. einschiebt?

Der Keckheit, einen ganzen König zu unterschlagen, hätte sich das große Vorbild aller neuern Historien, Shakespeare, gewiß nicht schuldig gemacht.

Wenn wir für die Tragödie einen Helden suchen, so könnte unsere Wahl zuletzt doch nur Katharina von Medici treffen, denn sie ist die Seele der Metzelei der Bartholomäusnacht, die gleichsam geharnischt aus ihrem Haupte hervorspringt; sie ist die einzige zweckvoll handelnde Person des Stücks; sie beherrscht ihren Sohn, den König, und ihre Tochter Margarete, durch welche sie den Herzog von Navarra in die Falle lockt, und über sie läßt der Dichter die Nemesis hereinbrechen, indem sie wider Willen den eigenen Sohn vergiftet. Diese Katharina aber, die das Vergiften als Metier betreibt und bei ihrem ersten Auftreten sich gleich danach erkundigt, ob die Handschuhe, die für die Mutter Heinrichs von Navarra bestimmt sind, sich im erforderlichen Infektionszustande befinden, ist doch so durch und durch eingeteufelt, daß wir ihr keine Art von Teilnahme widmen können — und überdies vermissen wir die dämonische Größe des Charakters. Shakespeares Richard III. vernichtet mit schonungsloser Tücke alle, die ihm im Wege stehen, aber wir wissen, warum er es thut. Weshalb aber vergiftet Katharina die Mutter Heinrichs, die Johanna d'Albret? Welche Bedeutung hat diese Frau als ihre Gegnerin? Wir erfahren gar nichts, was diese That, mit welcher geschmückt die lachende Vergifterin die Bühne betritt, erklären könnte.

In Albert Lindners Trauerspiel „Marino Falieri" (1875) ist die Dogaresse Angiolina die eigentliche Heldin des Stückes. Im vorletzten Akte treten sich Doge und Dogaresse gegenüber; der eine bereit, die Verfassung der Republik zu stürzen, die andere, sie zu schirmen: sie läßt Falieri verhaften und weiht ihn dem Tode; im letzten Akt wird der geistesschwache Greis ganz das Objekt für die Experimente ihres Heroismus. Die Licht-

seiten dieses Dramas bestehen in dem markigen Herausarbeiten groß angelegter Konflikte, in energischer Situationsmalerei, in einer Sprache, der es nicht an Kraft und an poetischem Hauch fehlt; seine Schattenseiten in einer sorglosen Motivierung, die das historische Kolorit verfälscht, in der häufigen Härte und absichtlichen Derbheit des Ausdrucks und in der Steigerung des Helden bis zur unweiblichen That eines politischen Gattenmordes, sowie in der Vorliebe für die grellen Kontraste der neufranzösischen Muse.

Der Kraftdramatik gehört auch Arthur Fitger, der Dichter der „Hexe" (1875) an, ein in Bremen lebender Historienmaler, ein Stück, das erst im Jahre 1879 die Runde über die deutschen Bühnen zu machen begann. Die Heldin desselben, Thalea, ist eine freigeistige Gelehrte aus der Zeit des Dreißigjährigen Krieges, welche deshalb vom Volk für eine Hexe gehalten wird. Die Glocken, welche den Westfälischen Frieden einläuten, tönen auch anfangs in das Stück herein: ihr Geliebter kehrt aus dem Kriege heim; aber ihm mißfällt vieles im Wesen seiner Thalea; sie ist etwas vom Bücherstaub angeflogen und weigert sich, ihn in die Kirche zu begleiten. Die jüngere Schwester, in lieblicher Jugend erblüht, erinnert ihn an das Bild der Thalea, zur Zeit, als er sie verließ, um in den Krieg zu gehen: es ist begreiflich, daß er gerade dieser mit wachsender Neigung begegnet. Der Konflikt des Stücks ist ein doppelter: die Liebe zu den beiden Schwestern auf der einen Seite und die geteilte Empfindung in der Brust des wenig sympathischen Helden, auf der andern der entbrannte Volkssturm gegen Thalea und ihr herausfordernder freigeistiger Trotz. Der erste Konflikt erreicht seinen Höhepunkt in der dramatisch wirksamen Schlußszene des dritten Akts, der zweite den seinen in der großen Volksszene vor der Kirche, welche in theatralischer Hinsicht den Glanzpunkt des Stücks bildet. Die Lösung des Konflikts im letzten, sehr matt austönenden Akte ist eine konventionelle, ohne tiefere Bedeutung, und erinnert an die herkömmliche Tragik der Bühne.

Gleichwohl muß das Drama als eine hervorragende Schöpfung betrachtet werden: es herrscht dramatisches Leben, es pulsiert echtes theatralisches Vollblut darin; es ist eben das Werk eines glücklichen Wurfes. Bis zum Schluß des vierten Akts ist die Steigerung unverkennbar: die großen Hauptszenen sind mit dramatischer Schärfe ausgearbeitet. Die Prosa des Dramas, das vielleicht besser in Jamben geschrieben worden wäre, da doch der ganze Ton der Diktion ein gehobener ist, hat meistens Kern und Schwung, und wenn die Volkstümlichkeit einzelner Charaktere, wie des Jesuiten und des protestantischen Eiferers, die zusammen gegen die Ketzerin

das Volk aufwiegeln, auch an das Holzschnittartige grenzt, so liegt doch in dem Realismus dieser Zeichnungen auch die Möglichkeit einer starken Wirkung auf die Menge. Diesen starken Wirkungen, die sonst für den dramatischen Instinkt des Autors sprechen, hat der Dichter indes oft das rechte Maß in bezug auf das ethisch Erlaubte geopfert: so in der großen Szene des vierten Akts. Wenn Thalea bei ihrem Kirchgange an der Schwelle des Gotteshauses zögernd die Bibel, welche ihr die konfessionellen Aufwiegler überreichen, zurückweist, so ist dies durch den Charakter und die Situation gleichmäßig gegeben; wenn sie aber diese Bibel zerreißt unter heftigen Blasphemien, so ist dies ein öffentlicher Akt auf der Bühne, der auf viele Gemüter nur verletzend wirken kann. Auch spricht sie sich kurz vorher so wehmütig mild über die Jugenderinnerungen aus, welche das heilige Buch in ihr erweckt, daß diese That einer an Zerstörungswahnsinn grenzenden Aufregung um so weniger motiviert erscheint.

Eine herbe düstere Weltanschauung spricht sich auch in den Gedichtsammlungen aus, die Arthur Fitger bisher veröffentlicht hat. „Fahrendes Volk“ (1875) und „Winternächte“ (1880). Viele Lebensbilder in denselben sind grell ausgemalt; der Dichter liebt die Darstellung menschlichen Elends und menschlicher Verworfenheit. Daneben findet sich aber auch heitere Volkstümlichkeit, besonders im Handwerkerlied, Scheffelscher naturfrischer Humor, die Neigung etwas breitausgesponnene humoristische Märchen zu erzählen und manche Ergüsse eines tiefsinnigen Pessimismus. Die dichterische Form ist ungleich, oft prägnant, oft wenig ausgegohren.

An Grabbes „Don Juan und Faust“ schließt sich eine Reihe philosophisch gefärbter Dramen, greller Skizzen des Gedankens, in denen oft eine wenig kulante Metaphysik, wie die Hexe in der Goetheschen Walpurgisnacht, „nackt auf dem Bocke sitzt und ein derbes Leibchen zeigt.“ Der Bock mit seinen cynischen Geberden darf in diesen Tragödien des Gedankens nicht fehlen; er ist das Symbol des Materialismus, und wir müssen uns überall von seinen Hörnern stoßen lassen. Der Sancho Pansa, der Leporello und selbst der Mephistopheles sind die Repräsentanten der bald philiströsen, bald cynischen und diabolischen Materie, welche den Rittern vom Geiste in gewichtiger Weise opponiert. Selbst Don Juan, dessen Sinnlichkeit noch einen phantasievollen Schwung hat, braucht eine derbere Korrektur, welche ihm die nüchterne Genußprosa des Leporello zu teil werden läßt. An Goethe, Grabbe, Lenau, Bechstein reihten sich andere Poeten, welche jene Charaktertypen in neue Situationen brachten und dem Probleme neue Seiten abzugewinnen suchten. Braun von Braunthal,

unter dem Pseudonym Jean Charles, ein extremer jungdeutscher Romandichter, den wir bereits an seiner Stelle erwähnten, hat den Don Juan und Faust, jeden für sich, zum Helden einer Tragödie gemacht. Sein „Faust“ (1835), der nicht ganz frei ist von Goetheschen Reminiscenzen, hat einen chevaleresken und romanhaften Anstrich; wir werden durch Studentenprügeleien, Pariser Spiel- und Bordellszenen und spanische Eremiten-Romantik hindurch geführt; aber die durchgängige Einheit der Fabel ist gewahrt, deren Schluß in eine grelle Katastrophe ausläuft. Originell ist der Einfall des Dichters, „Faust“ mit dem kaiserlichen Einsiedler in St. Just zusammenzubringen und das Scheinbegräbnis Karls V. in die Dichtung zu verweben. Doch alle diese Situationen sind nicht in ihrer Tiefe ausgebeutet; es sind Funken von esprit darüber hingesprüht; aber es fehlt das von innen heraus erwärmende Feuer.

Eine neue Faustdichtung in vier Bänden von Ferdinand Stolte (1860—69) kündigt sich als eine Fortsetzung des ersten Teiles von Goethes Faust an, indem sie sich die innere Läuterung und Erhebung des Helden, welche an Gretchens Untergang anknüpft, zum Ziel setzt. Der große Umfang der Dichtung hat nun auf den Inhalt derselben die abschwächende Wirkung geäußert, daß Stoltes Muse, froh ihrer schrankenlosen Freiheit, die keinen Bühnenanforderungen Rede zu stehen braucht, sich bisweilen ins breite ergeht mit einem Behagen, das jede Wirkung gefährdet. So erscheint der Held namentlich im dritten Bande als ein fast unleidlicher Doktrinär, der die Kritik des Mephistopheles nicht nur herausfordert, sondern auch bestätigt. Der Sohn der Hölle sagte ihm nämlich nach, daß er die Worte nicht in ein leeres Sieb schöpfe, sondern in ein überlaufend volles Faß, daß er unausstehlich kathedre und kanzele, daß man ganz voll und toll werde, wenn man ihm das Ohr leihe. Wir erhalten Abhandlungen in Versen, die jede dichterische Form, nicht bloß die dramatische, durchlöchern würden. Faust hält eine Rede bei Eröffnung der Stände, die nicht weniger als fünfzig Seiten enthält; der Dialog zwischen Faust und dem Kardinal über Kirchen- und Menschenrecht ist kaum minder umfangreich; eine Adelsversammlung bildet eine Szene von sechzig Seiten; jeder dieser Monologe und Dialoge nimmt fast denselben Raum ein wie ein mit der nötigen Technik und Bühnenmache für den Theaterabend zugeschnittenes Stück. Ohne Verseichtung und Versandung, ohne didaktische Ueberbürdung kann es dabei nicht abgehen.

Der Verfasser dieser Dichtung († 1874) ist ein Naturalist von ursprünglicher Begabung; sein Werk ist reich an dichterischen Schönheiten, denen man die ganze Frische des ersten Wurfs anmerkt; ebenso reich an

originellen Einfällen eines naiven Mutterwitzes und an einzelnen genialen Treffern der Komposition. Auch verleugnet dasselbe nicht ganz die Bühnenkenntnis seines Verfassers, der ja nacheinander Schauspieler, Bühnendirektor und Vortragslehrer war, wie er auf der Weltbühne auch als Mönch und Wasserarzt debütiert hat; doch zeigt die Bühnenkenntnis sich nur in einzelnen Situationen, die zum Teil sogar auf theatralischen Knalleffekt hinausgehen, während das Ganze ja auf die szenische Möglichkeit verzichtet.

Diese Vorzüge werden aber wiederum empfindlich beschränkt durch den Mangel an Geschmack, Maß und Kunstverständnis und durch die Vorliebe für freimaurerischen Redeschwall.

Die Komposition ist weniger zerflossen, als man nach den äußern Dimensionen des Werkes vermuten sollte. Einzelne Gestalten, wie Ahasveros, die ohne innere Nötigung in den Rahmen der Faustdichtung gezwängt sind, drohen zwar denselben zu zersprengen, im übrigen aber bewegt sich die Handlung fort ohne allzu große Zerfahrenheit in Zeit und Raum. Der erste Teil bringt Faust mit Gutenberg in Berührung, eine ganz glückliche Idee, denn wenn auch der Mainzer Buchdrucker Fust und der Schwarzkünstler Faust verschiedene Figuren sind, so hat doch der Dichter das Recht, sie zu verschmelzen, sobald ihm daraus der Gewinn erwächst, seinen Helden in unmittelbare Beziehung zu einer Empfindung von solcher Tragweite, wie die Buchdruckerkunst, zu bringen. Leider hat Stolte den Fluch und Segen dieser Kunst uns nicht dramatisch veranschaulicht, sondern nur in weitschweifigen Dialogen erörtert. Die Katastrophe des ersten Teils wird durch die Liebe der Frau Gutenbergs, Käthe, zu Fust herbeigeführt; sie ist theatralisch wirksam, aber für Fausts inneres Leben äußerlich, da er selbst durchaus keine Gegenliebe empfindet, durch deren Ueberwindung er sich als der gebesserte Sünder des ersten Teils erweisen würde. Die drei andern Teile zeigen uns Faust als Staatsmann, wobei die Anregungen Goethes unverkennbar sind, und in neuen Herzensbeziehungen. Der zweite: „Richard und Cöleste", ist am frischesten durchgeführt, die freundliche Liebesidylle zwischen dem Helden und der Heldin des Titelblattes in anmutigen Kontrast gestellt zu den dämonischen Verzauberungen, welche die geheimnisvolle Fürstin in der Zwingerburg ausübt. Faust wird der Arzt des schwererkrankten Fürsten und verspricht ihn zu heilen, wenn ihm dieser dafür das Regiment im Lande übergiebt, das er im „theokratischen Sinne" zu führen gedenke, und zwar für Richard, den Neffen des Königs, welchen Faust zum Sohne angenommen hat. Der dritte Teil zeigt uns nun Faust als Regenten; der Kanzler und Kardinal intriguieren gegen ihn und entführen ihn dem Könige; er selbst hält bei

großen Haupt- und Staatsaktionen die erforderlichen Reden in goldbrokatenem Versgewande, das endlos nachschleifend einen sinnverwirrenden doktrinären Staub aufwühlt. In die Handlung hinein spielen allerlei Intrigen, bei denen Ahasveros immer rettend eingreift, wie der Raub der Cöleste, welche dem Könige zugeführt wird, und Mephistos Mordversuch auf Faust. In der geheimnisvollen dämonischen Faustina, einer Tochter der Lucretia und des Alexander Borgia, hat Faust nun eine ebenbürtige Genossin gefunden. Dieser Gedanke ist tief und fehlt im Goetheschen „Faust“. Der dämonische Mann und das dämonische Weib entsühnen und erlösen sich gegenseitig: das ist der Inhalt des vierten Teils, welcher den Aufstand gegen den König, dessen Tod, Fausts Untergang und Apotheose enthält.

Die Apotheose besteht in einer Zwiesprache mit den Sternen und jenseitigen Geistern; Hymnen und Stimmen ertönen von flammenden Sternen; auf der Erde aber gilt das Vermächtnis des Denkers dem jungen Richard, der jetzt den verwaisten Thron des Königs besteigt.

Die poetische Form ist sehr ungleich. Es finden sich Stellen von großem Fluß und Guß, Diktate des angeborenen Talents; daneben aber wieder andere, welche, durch Inversionen, durch matte und triviale Wendungen und durch Härten der Form entstellt, des poetischen Reizes und Schimmers entbehren.

Am bizarrsten von allen Faustpoëmen ist der „Faust“ von F. Marlow (1839), einem Dichter, der in der Vorrede eine Poesie in Aussicht stellt, welche auf den Höhen der modernen Wissenschaft steht, und gegen die jungdeutsche „Unpoesie,“ die Aufgeblasenheit einer sich selbst vergötternden „Unkraft“, „die Koketterie des halbpoetischen Bewußtseins mit sich selbst“ heftige Philippiken schleudert. Dieser „Faust“ ist in phänomenologische Akte geteilt; seine drei Abschnitte sind: Natur, Leben, Kunst. Es kann in der That nur in Deutschland vorkommen, daß Talente von so großer geistiger Durchbildung, von so weit tragenden Tendenzen, von solcher Sicherheit in Beherrschung der metrischen Technik doch im ganzen eine so große ästhetische Unreife bekunden und durch das Monströse der Komposition, durch das absichtlich Ausschweifende des Entwurfes, durch die geniale Konfusion der ungehörigsten Einschachtelungen statt einer Tragödie eine Reihe von humoristischen und metaphysischen Guckkastenbildern geben. Der Goethesche „Faust“ und die Tieckschen Lustspiele haben diese Verwilderung verschuldet, deren Spuren durch die ganze originelle Kraftdramatik hindurchgehen. Es schwebt unseren Dichtern von Hause aus keine feste und abgerundete Kunstform vor, in welche sie den

Stoff mit größerem oder geringerem Glücke fügen würden; sondern sie ziehen getrost die Siebenmeilenstiefeln der Phantasie an und glauben um so riesenhafter dazustehen, wenn sie mit einem tüchtig aufstampfenden Gigantenschritte über alle ästhetischen Grenzen hinweggeeilt. Der „Faust" von Marlow ist interessant als der Gipfel dieser ganzen Richtung, obgleich seine paradoxe Gestaltung weniger aus der poetischen Großmannssucht entspringt, als aus der Unfähigkeit des Dichters, seine tiefen metaphysischen Intentionen in poetische Münze umzusetzen. Seltsames Loos deutscher Dichter, mit großen Intentionen und Talenten so der Nation verloren zu gehen, und zwar einzig durch den Mangel einer gediegenen, allgemein gültigen Kunstform, durch den Götzendienst mit den Marotten der Genialität*)! Wir wollen hier nicht erst die mattere „Seherin" von Emil Mecklenburg (1845) mit ihrer ebenfalls künstlerisch unverarbeiteten Metaphysik, ihren somnambulen Tendenzen, ihren oft gedankentiefen Versen und ebenso oft trivialen Reimereien, nicht den „Kain" von Hebrich, der auch manche poetische Schönheiten enthält, erwähnen — ist nicht die ganze Richtung, die wir so erschöpfend wie möglich dargestellt, in der Marotte befangen? Ist nicht Grabbes bedeutendes Talent daran untergegangen, lag nicht Hebbels große Gestaltungskraft in fortwährendem Kampfe mit ihr? Trat nicht Ludwig zuerst mit einer Tragödie der Marotte auf? Das ist alles der im Modernen nicht aufgegangene Sauerteig der Romantik, eine exklusive Poesie, berechnet für ein exklusives Verständnis, ein falscher Genialitätstaumel, der nach Goethes bedenklichem Vorgange das „Hineingeheimnissen" liebt, während die Dichtung nur „offenbaren" soll, welcher das Außergewöhnliche dem allgemein Mensch-

*) Wir könnten außer den im Text erwähnten Dichtungen noch eine große Zahl von Faustpoëmen namhaft machen, da die Faustpoesie in bezug auf massenhafte Produktion nicht hinter den Schriften der Fausterklärer zurückblieb. Von älteren Dichtern haben Lessing und Lenz „Faustfragmente", Klinger und Maler Müller „Faustdichtungen" geschaffen. Bei beiden letzteren holt den Denker der Teufel, ohne irgend einen Begnadigungsakt himmlischer Kabinetsjustiz, wie dies dagegen bei Schink (1804), Schöne (1807), Reinhard (1848) der Fall ist. Auch Julius von Voß schrieb einen „Faust" mit Gesang und Tanz. Der Held ist hier ebenfalls mit dem Buchdrucker „Fust" identifiziert, außerdem aber ein echter Wachstuben-Don Juan. Klingemanns „Faust" (1815) muß seine schwangere Gattin um der schönen Helena willen vergiften und seinen armen blinden Vater ermorden und kommt am Schluß im Elend um. Auch Chamisso schrieb ein Fragment „Faust" (1801), Gustav Pfizer: „Faustische Szenen" (1831), Holtei einen Faust, „der wunderthätige Magus des Nordens," Harro Harring: „Faust im Gewande der Zeit, der Mantelkragen des verlorenen Faust"; Rosenkranz: „geistig Nachspiel zu Goethes Faust"; außerdem giebt es einen Faust von Nürnberger (1842), von Chilsky (1843), von Leuburg (1860).

lichen, das verwickelte Problem dem einfachen Konflikte, eigensinnig auf die Spitze gestellte Charaktere mit fixen Ideen und bizarren Marotten einfach und gesund denkenden und empfindenden Gestalten vorzieht. Die Dialektik der Begriffe wird durch die Dialektik der dramatischen Thaten nicht gedeckt. Die historischen Tragödien dieser Richtung wollen dagegen wieder durch die Macht der Thatsachen allein wirken, die sie trotzig und ungeläutert uns vor Augen führen. Der dramatische Stil aber ist meist skizzenhaft, überschwenglich, bizarr. Daß diese Dichtungen indes von einem Gedanken getragen sind, eine sich fortbewegende Seele des Inhaltes haben, und daß sie außerdem einen Fonds von Geist und dramatischer Kraft enthalten: das mag die Kritik der Gegenwart zu einer vorzugsweisen Beschäftigung mit ihnen hinführen, indem diese Stücke der Analyse einen weiten Spielraum bieten und große Ausbeute geben, darf aber den Litteraturhistoriker nicht über das Mißverhältnis täuschen, daß bei diesen Dramen zwischen der kritischen Würdigung und nationalen Anerkennung besteht. Die Ausnahmestellung dieser Dichter ist ein Erbteil der Romantik, mit welcher sie die Verachtung des guten Geschmackes gemein haben. Ihr Talent wird der Nation nur dann zum Heile gereichen, wenn sie die Originalität von der Bizarrerie, die Kraft von ihren Schlacken säubern und in die geregelten Bahnen einer Kunst einlenken, welche eine nationale Begeisterung zu erwecken vermag. Die Nation will Kunst und keine Künste. Nicht die überwundene Schwierigkeit giebt das Maß des Genies; gerade im Leichten und Einfachen kann es sich am glänzendsten bewähren. Den Geschmack merkt man nicht, wo er vorhanden ist; da erscheint er eine still waltende Notwendigkeit; aber wo er fehlt — da ist ein unausfüllbarer Riß zwischen der einzelnen Dichtung und dem Ideal der Kunst.

Dritter Abschnitt.

Die deklamatorische Jambentragödie.

Eduard von Schenk. — Michael Beer. — Friedrich von Uechtritz. Ernst Raupach. — Joseph von Auffenberg. — Friedrich Halm. — Josef Weilen. — Paul Heyse. — Julius Grosse.

Aus dem Hochgebirge des modernen Dramas, seinen gigantischen Felsgruppen und vulkanischen Bildungen, seinen barocken „schnarchenden und blasenden Felsnasen" treten wir jetzt in die sanftwellige Ebene, die sich zuletzt zu einem physiognomielosen Niveau verflacht. Dort kletterten wir mühsam empor,

aber oft mit leuchtendem Blicke in die Ferne; hier bewegen wir uns bequem auf ausgefahrener Heerstraße; dort mußten wir über Klippen springen, hier halten wir nur selten vor einem Schlagbaume von Batteux oder Boileau; dort fanden wir schäumende Kaskaden und Waldwasser, hier grüßen wir nur breite Ströme, schnurgerade Kanäle und hin und wieder einen seichten Morast. Dort die Verwilderung, hier die Verwässerung; dort Uebermaß und Unordnung, hier Maß und Ordnung; dort das Ungeheuerliche, hier das Triviale; dort himmelstürmende Kräfte, hier fruchtbare Talente; dort im Schöpfungslärme grollende, einsam trotzige Begabungen; hier ein stiller wirkendes, aber weit verbreitetes Schaffen! In der That bietet die deklamatorische Jambentragödie seit Schillers Tode einen einförmigen Anblick dar, obwohl sie die Ueberlieferungen der klassischen Tradition aufrecht erhielt, die Regeln des Geschmackes schützte und mit der Bühne und der Nation in fortdauernder Berührung blieb. Auch fehlte es dieser Richtung nicht an hervorragenden Talenten; aber die lyrische Dichtform, welche die dramatische fortwährend mit selbständigen Ergüssen durchbrach, die ebenso undramatische Breite der Reden und der Schilderungen, die Monotonie der dramatischen Darstellung und die im ganzen fehlende Größe der Gesinnung und der Begeisterung ließen diese Autoren nicht zu einer durchgreifenden und nachhaltigen Bedeutung kommen. Wie bei der ersten Gruppe oft Geist ohne Form, so hier oft Form ohne Geist. Die Form war indes meistens mit echter Kunst gewahrt; die Komposition einzelner dieser Tragödien ist vortrefflich; der Konflikt einfach und tragisch; die Sprache erhebt sich zu einer maßvollen und gediegenen Schönheit; aber es fehlte den Charakteren die Schärfe der Zeichnung, den Situationen die Prägnanz der Bedeutung, und Schillers Genius schwebte verschattend über den Produktionen seiner Nachahmer; denn was sie nachahmten und nachahmen konnten, das war das warme, breit explizierte Pathos seiner Tragödien, die lyrische Dithyrambik, die aber bei ihm in unnachahmlicher Weise mit den Gestalten verwachsen und überdies von dem seltenen Schwunge einer außerordentlichen Begabung getragen war. Hierzu kam, daß die Dramatiker dieser Richtung das Schillersche Vorbild äußerlich festhielten, ohne es innerlich durch den fortschreitenden modernen Geist zu bereichern und zu vertiefen. Die Führer dieser Richtung litten an der geistigen Seichtigkeit der Restaurationsepoche und an den Nachwirkungen der Romantik, welche die bunteste Stoffwelt prinziplos dem dichterischen Zugreifen preisgegeben hatte. Es schien gleichgültig, ob dem Stoffe ein in der Gegenwart nachzitternder Puls beiwohne, ob eine höhere geistige Bedeutung ihn adle; es genügte vollkommen, wenn sein buntes

Kolorit einen für den ersten Augenblick fesselnden Reiz ausübte. Es wiederholt sich derselbe tragische Konflikt in verschiedenen Zeiten: diese Dichter griffen gewiß nach der entlegensten; erst spät wurden einige von ihnen in die Tendenzen der Gegenwart verstrickt.

Der Faden der pathetischen Jambentragödie geht von Schiller und seinen Zeitgenossen bis zur Gegenwart. Schon am Anfange dieses Jahrhunderts hatte das Wiener Dioskurenpaar Heinrich Josef von Collin" (1772—1811) und sein Bruder Matthäus von Collin (1797—1824) geschichtliche Tragödien in Schillerscher Art und Weise gedichtet, aber ohne seinen großen Schwung. Die Würde des antiken Kothurns erweckte nur eine erhabene Langeweile, denn es fehlte der heroischen Gesinnung dramatische Bewegung und psychologische Entfaltung; die Gesinnung kam fix und fertig zur Welt; sie war so gefestet, daß der Konflikt ihr gar nicht schwer wurde. So glichen diese Tragödien der Tonne des „Regulus": der Held mit der Römerseele steckte darin und wurde in drei oder fünf Akten zu Tode gekugelt. Die Haupttragödie Heinrich Josefs v. Collin: „Regulus" (1802), der sich noch einige andere antike Stücke: „Coriolan", „Polyxena", „die Horatier und Curiatier" anschlossen, hat den meisten Schwung, obschon auch hier ein wenig entwickelungsfähiger Heroismus mehr abspannend, als fesselnd wirkt. Sein Bruder Matthäus besaß mehr deutsche Bravheit, als römische Gesinnung und wählte daher auch mit Vorliebe seine Stoffe aus der vaterländischen und ungarischen Geschichte, obgleich er auch einen „Marius" gedichtet hat. Die ersten welthistorischen Katastrophen am Anfange dieses Jahrhunderts legten edlen Dichtergemütern die patriotische Gesinnung nahe, die aber von mäßigen Talenten nicht mit dramatischem Fleisch und Blut bekleidet werden konnte. So war es nur ein müdes Echo des alten Kothurns, das uns aus diesen Stücken entgegentönte! Bei der Einfachheit eines gegebenen, aber weiter nicht ausgetragenen tragischen Konfliktes war von dramatischer Handlung und Spannung nicht die Rede, und trotz ihrer Einfachheit waren diese Stücke, wie viele andere dramatische Studien aus der Mythologie und Beckers Weltgeschichte, z. B. die Stücke von Weichselbaumer: „Dido", „Menökeus", „Oenone", der praktischen Bühne unzugänglich, weil sie an dem Unbehagen eines ermüdeten Publikums scheitern mußten. Die Werke Heinrich Josefs von Collin gab sein Bruder gesammelt heraus (6 Bde., 1812—1814); die Werke des Matthäus erschienen später: „Dramatische Dichtungen" (4 Bde., 1814—1817).

Wir haben schon früher gesehen, wie Theodor Körner und die Schicksalstragöden: Müllner, Grillparzer, Houwald, Zedlitz die Schillersche Dicht-

weise weiter fort oder rückbildeten. Das bald sentimentale, bald energische Pathos einer metrisch geregelten Diktion, die sogenannte „schöne Sprache", eine künstlerische Komposition, aber oft schablonenhafte Charakteristik und die vorwaltende Rücksicht auf die theatralische Wirkung war allen diesen Stücken gemein. In gleicher Weise dichteten einige andere Dramatiker, Zeitgenossen der Tragöden, welche in einer von den Schlägen der Weltgeschichte erschöpften Epoche ein gespensterhaftes Familienschicksal heraufbeschworen, aber mit größerer Klarheit frei von diesen Verirrungen blieben. So August Klingemann („Theater", 3 Bde., 1808—20; „Dramatische Werke", 2 Bde., 1817), ein Dichter von Sprach- und Bühnengewandtheit, die sich indes beide nicht über ein mittleres Niveau der Bildung erheben. Er wählt gern in Zeit und Ort entlegene Stoffe und behandelt sie ohne exotischen Duft mit bühnenpraktischer Trockenheit. Sein „Ferdinand Cortez" erinnert unwillkürlich an Heines Vitzliputzlipoesie; sein „Kreuz im Norden" behandelt den Sieg des Christentums über das Heidentum in altgotischer Zeit, ein undankbarer Stoff ohne Interesse für die Gegenwart! Er ist der äußerlichste, bühnenfertige Nachahmer der Schillerschen Dramen — bald schwebt ihm „Tell", wie im „Wolfenschuß", bald „Wallenstein" oder eine andere Tragödie des großen Meisters vor. Auch an Stoffe des Gedankens, Faust, Ahasver, Kolumbus, Moses, Luther, wagte er sich, denen er mit seiner Bühnenschablone nicht gerecht werden konnte. Wo er selbständig dichtet, wie im „Femgericht", ergeht er sich in einer sinnlosen Ritterromantik voll wüster Verbrechen und sentimentaler Sühne.

Von den Schauspielen des bayrischen Ministers Eduard von Schenk (1788—1841) (3 Bde., 1829—35) hat „Belisar" (1826) die größte und nachhaltigste Wirkung hervorgerufen. Schenk besitzt eine ausnehmende Virtuosität der Sprache; seine Helden und Heldinnen schütteln ottave rime, alle Arten von Jamben und Trochäen mit größter Leichtigkeit aus dem Aermel, und die Versfontaine plätschert mit gleichmäßiger Geschwätzigkeit und ergießt ihren durchsickernden Staubregen über Gerechte und Ungerechte. Dabei stößt man nirgends auf eine Härte, nicht einmal auf eine Kühnheit, auf einen Gedanken mit Jupiters Blick, Blitz und Adlerskrallen, auf eine Metapher, die durch ihre Schlagkraft überrascht und begeistert: nein, richtig, klar, eben bewegt sich der Strom dieses Pathos, und wenn eine Metapher hineinfällt, so ist sie dem Lorbeer oder der Myrthe, dem Himmel oder der Hölle in bräuchlicher Weise entlehnt. Ueberdies haben die Trochäen im Drama etwas sehr Ermüdendes, indem sie zu kraftloser Wiederholung verleiten:

„Immer hör' ich seinen Namen
Immer hör' ich seine Stimme,
Immer seh' ich seine Züge,
Immer fühl' ich von dem Blitze
Seiner Augen mich getroffen."

Dagegen ist die Komposition des „Belisar" trotz einiger allzu kühner Voraussetzungen mit dramatischer Kunst entworfen, und wenn ein Dichter von größerer Gestaltungskraft den Plan der Tragödie ausgeführt hätte, so würde er die in demselben enthaltenen Momente von außerordentlicher dramatischer Kraft und Größe zur vollen Geltung gebracht haben. Der sieggekrönte Belisar vor seinen Verleumdern und Richtern, der verbannte, geblendete Belisar den hereinbrechenden Feinden des Vaterlandes gegenüber, die ihn rächen wollen, und die er mit alter Heldenkraft in die Flucht schlägt: das sind durch den Plan des Ganzen gegebene Szenen von echter dramatischer Wirkung. Dem Dichter ist die Verwebung der historischen und Familientragik zwar nicht mißlungen; aber dennoch bleiben zwei Gruppen stehen, die ein gesondertes Interesse in Anspruch nehmen. Belisar hat, nach der Fabel unseres Dichters, seinen Sohn aussetzen und töten lassen, in Folge eines Traumes, den die Zeichendeuter dahin ausgelegt hatten, daß seine Gattin ihm einen Sohn gebären werde, der gegen ihn und sein Vaterland die Waffen tragen würde. Dafür hat ihm seine Gattin Antonia, welches dies erfahren, unauslöschliche Rache geschworen, vereinigt sich mit seinen Neidern und Feinden, verfälscht seine Briefe und macht es so möglich, daß Belisar des Hochverrates angeklagt, geblendet und ins Exil geschickt wird. Der Sohn Belisars aber lebt; er ist nicht getötet, nur ans Meer ausgesetzt und von Barbarenschiffen in die Ferne entführt worden; es ist sein Sklave Alamir, der seinem Triumphzuge gefesselt durch Byzanz folgte, der jetzt, um den gefeierten Helden zu rächen, die Barbaren in das griechische Reich ruft. Belisar erkennt seinen Sohn durch das beliebte „Erkennungskreuz", gerade als er an der Spitze der feindlichen Horden steht; er beschwört ihn, sich von den Feinden des Vaterlandes zu trennen, welche nun auf eigene Hand hin verheerend weiterziehen; er stößt auf das römische Heer, dessen Führer ihm den Feldherrnstab in die Hand geben, und stirbt verwundet, nachdem er die Alanen in die Flucht geschlagen hat. Der Stoff enthält unleugbar Tragisches im antiken Sinne. Belisar erscheint zunächst als ein neuer Agamemnon, mit dem er sich auch selbst vergleicht. Weil er das eigene Kind geopfert, weiht die Gattin ihn rächend dem Verderben. Dann aber ist er wie Coriolan der sieggekrönte Feldherr, den der Undank des Vaterlandes in die Verbannung stößt. So ist er gleichsam der Held einer doppelten Tragödie, die sich zwar in der über ihn herein-

brechenden Katastrophe zur Einheit zusammenfügt, aber doch bald die eine, bald die andere Seite der tragischen Bedeutung gesondert herauskehrt. Das große geschichtliche Pathos wird durch sentimentale Momente, die Begeisterung durch die Rührung abgeschwächt. Dem Kaiser Justinian, dessen Monolog

„Seit mich der Orient als Herrscher grüßt."

an den Monolog der Elisabeth in Schillers „Maria Stuart" erinnert, ist vom Dichter vergönnt worden, seine imperatorische Staatsweisheit in Jamben auszusprechen, weil die Trochäen dem großen Gesetzgeber doch einen zu elegischen Anstrich gegeben hätten. Dadurch hat sein Bild, wie das der beiden Ankläger Eutropius und Rufinus, deren schwarze Seele ebenfalls nicht in Trochäen hinschmelzen durfte, etwas mehr dramatischen Halt gewonnen. Von den übrigen Dramen Eduards von Schenk verdient noch „die Krone von Cypern" Erwähnung, in welcher besonders einige Liebesduette mit lyrischem Nachtigallenschlage lange Zeit den Applaus des Publikums herausforderten; denn auch dies Stück war, wie der „Belisar," viele Jahre hindurch auf dem deutschen Bühnen-Repertoire stereotyp.

An Geschmack und Sprachgewandtheit ebenbürtig, reiht sich an Eduard von Schenk ein jüngerer Dichter, dessen gesammelte „Werke" (1835) nebst einer biographischen Einleitung von Jenem herausgegeben wurden: Michael Beer aus Berlin (1800—1833), der Bruder des mit Recht gefeierten Komponisten Meyerbeer, dessen europäischen Ruhm der Dichter nicht erreichen konnte. Denn auch ihm fehlte es, wie seinem Gönner Schenk, an durchgreifender Gestaltungskraft und an jener hinreißenden dichterischen Magie, welche jene zwar nicht zu ersetzen vermag, aber wohl vergessen läßt. Beers erstes Werk war die antike Studie „Klytemnestra" (1819), die bei ihrer Aufführung am Berliner Hoftheater einen nicht ungünstigen Erfolg hatte. Bedeutender, als dies sein erstes und auch als sein letztes Stück: „Schwert und Hand," ist sein einaktiges Trauerspiel: „der Paria" (1823) und seine fünfaktige Tragödie: „Struensee" (1829). Der „Paria" ist wohl seine beste Dichtung; die Komposition ist gedrungen und dramatisch ineinandergreifend, das Kolorit poetisch, die Sprache der Leidenschaft nicht ohne Kraft. Ueber dem ganzen Stücke schwebt die dumpfe Tragik des Proletariats, die nicht bloß an die Ufer des Gangesstromes gebannt ist, sondern in allen Zonen und Zeiten die Opfer ihres Verhängnisses begrüßt. In dieser Tragik liegt, wenn sie ihrem idealen Gehalte nach aufgefaßt wird und nicht in ekeln Bettlerlumpen vor uns hintritt, eine welthistorische Be-

deutung; denn diese Parias und Heloten, diese hundertnamigen Sklaven des Elends sind gleichsam die heruntergebrannten Schlacken im Feuerofen der Kultur, sie sind „das Futter für Pulver," das der Weltgeist nicht nur in den Schlachten des Krieges, sondern auch in den Schlachten des Friedens braucht, und auf ihr unfreiwilliges Heroentum drückt die dunkel waltende Notwendigkeit, die nie den einzelnen verschont, ihr tragisches Siegel. So ist die Idee des „Paria" groß und bedeutend. Ebenso ist die Wahl eines entlegenen Stoffes vollkommen gerechtfertigt, wenn er von einer auch in unserer Gegenwart lebendigen Idee getragen wird, während gerade die Erscheinung dieser Idee in der Gegenwart viel Unschönes und Verletzendes hat. Solche Stoffe brauchen die Verklärung der Ferne. Ihre Versöhnung liegt in dem unzerbrechlichen Adel der Menschenwürde, der siegreich alle Schranken des engherzigen Kastenwesens überfliegt und auch das widerstrebende Vorurteil zur Anerkennung seiner höheren Bedeutung zwingt. Der „Struensee" von Michael Beer hat geringeren Wert, obschon er neuerdings unter den Auspizien der Musik seines Bruders wieder die deutschen Bühnen betreten hat. Der Heros einer gewaltthätigen Freisinnigkeit, der despotische Aufklärungsminister, ein Opfer einer unzeitigen Liebe und zahlreicher verletzer Interessen und Hofintriguen, gehört ohne Frage zu den interessantesten Charakteren des vorigen Jahrhunderts. Doch der Michael Beersche „Struensee" hat keine Spur jener bedeutenden und dämonischen Elemente, welche sich an die historische Gestalt knüpfen. Er ist ein glatt rasierter Jambenheld, der seine pathetischen Geberden in wasserhellen Versen spiegelt. Wir hören viel von seinen Intentionen, von seiner Bedeutung; aber wo er selbst erscheint, da zeigt er kein charakteristisches Leben, da hängen ihm nur einige mit richtig skandierten Versen beschriebene Papierstreifen aus dem Munde. Das schön Gesagte und richtig Empfundene giebt noch kein individuelles Interesse; dazu bedarf der Charakter dramatischer Lebendigkeit und jener unsagbaren Eigenheit, durch welche der Odem des Genius seine Menschen schafft. Zwar darf in der Tragödie das Eigene nie ins Eigensinnige ausarten, ein Fehler, den die entgegengesetzte Richtung des Dramas nicht immer vermieden; aber ebensowenig darf uns ein Charakterskelett ohne Fleisch und Blut entgegentreten. Die Handlung selbst verstattete eine spannende Verwickelung und überraschende Katastrophen, doch ließ hier den Dichter das dramatische und theatralische Geschick im Stich. Die Simplizität, mit der die Begebenheiten sich folgen, ist wenig künstlerisch. Ebenso undramatisch ist die in Rührszenen austönende Tragik des Kerkers; die Korrektheit und der Adel des dramatischen Stils, sowie die Lebendigkeit der Volksszenen

brechenden Katastrophe zur Einheit zusammenfügt, aber doch bald die eine, bald die andere Seite der tragischen Bedeutung gesondert herauskehrt. Das große geschichtliche Pathos wird durch sentimentale Momente, die Begeisterung durch die Rührung abgeschwächt. Dem Kaiser Justinian, dessen Monolog

„Seit mich der Orient als Herrscher grüßt."

an den Monolog der Elisabeth in Schillers „Maria Stuart" erinnert, ist vom Dichter vergönnt worden, seine imperatorische Staatsweisheit in Jamben auszusprechen, weil die Trochäen dem großen Gesetzgeber doch einen zu elegischen Anstrich gegeben hätten. Dadurch hat sein Bild, wie das der beiden Ankläger Eutropius und Rufinus, deren schwarze Seele ebenfalls nicht in Trochäen hinschmelzen durfte, etwas mehr dramatischen Halt gewonnen. Von den übrigen Dramen Eduards von Schenk verdient noch „die Krone von Cypern" Erwähnung, in welcher besonders einige Liebesduette mit lyrischem Nachtigallenschlage lange Zeit den Applaus des Publikums herausforderten; denn auch dies Stück war, wie der „Belisar," viele Jahre hindurch auf dem deutschen Bühnen-Repertoire stereotyp.

An Geschmack und Sprachgewandtheit ebenbürtig, reiht sich an Eduard von Schenk ein jüngerer Dichter, dessen gesammelte „Werke" (1835) nebst einer biographischen Einleitung von Jenem herausgegeben wurden: Michael Beer aus Berlin (1800—1833), der Bruder des mit Recht gefeierten Komponisten Meyerbeer, dessen europäischen Ruhm der Dichter nicht erreichen konnte. Denn auch ihm fehlte es, wie seinem Gönner Schenk, an durchgreifender Gestaltungskraft und an jener hinreißenden dichterischen Magie, welche jene zwar nicht zu ersetzen vermag, aber wohl vergessen läßt. Beers erstes Werk war die antike Studie „Klytemnestra" (1819), die bei ihrer Aufführung am Berliner Hoftheater einen nicht ungünstigen Erfolg hatte. Bedeutender, als dies sein erstes und auch als sein letztes Stück: „Schwert und Hand," ist sein einaktiges Trauerspiel: „der Paria" (1823) und seine fünfaktige Tragödie: „Struensee" (1829). Der „Paria" ist wohl seine beste Dichtung; die Komposition ist gedrungen und dramatisch ineinandergreifend, das Kolorit poetisch, die Sprache der Leidenschaft nicht ohne Kraft. Ueber dem ganzen Stücke schwebt die dumpfe Tragik des Proletariats, die nicht bloß an die Ufer des Gangesstromes gebannt ist, sondern in allen Zonen und Zeiten die Opfer ihres Verhängnisses begrüßt. In dieser Tragik liegt, wenn sie ihrem idealen Gehalte nach aufgefaßt wird und nicht in eklen Bettlerlumpen vor uns hintritt, eine welthistorische Be-

deutung; denn diese Parias und Heloten, diese hundertnamigen Sklaven des Elends sind gleichsam die heruntergebrannten Schlacken im Feuerofen der Kultur, sie sind „das Futter für Pulver,“ das der Weltgeist nicht nur in den Schlachten des Krieges, sondern auch in den Schlachten des Friedens braucht, und auf ihr unfreiwilliges Heroentum drückt die dunkel waltende Notwendigkeit, die nie den einzelnen verschont, ihr tragisches Siegel. So ist die Idee des „Paria“ groß und bedeutend. Ebenso ist die Wahl eines entlegenen Stoffes vollkommen gerechtfertigt, wenn er von einer auch in unserer Gegenwart lebendigen Idee getragen wird, während gerade die Erscheinung dieser Idee in der Gegenwart viel Unschönes und Verletzendes hat. Solche Stoffe brauchen die Verklärung der Ferne. Ihre Versöhnung liegt in dem unzerbrechlichen Adel der Menschenwürde, der siegreich alle Schranken des engherzigen Kastenwesens überfliegt und auch das widerstrebende Vorurteil zur Anerkennung seiner höheren Bedeutung zwingt. Der „Struensee“ von Michael Beer hat geringeren Wert, obschon er neuerdings unter den Auspizien der Musik seines Bruders wieder die deutschen Bühnen betreten hat. Der Heros einer gewaltthätigen Freisinnigkeit, der despotische Aufklärungsminister, ein Opfer einer unzeitigen Liebe und zahlreicher verletzer Interessen und Hofintriguen, gehört ohne Frage zu den interessantesten Charakteren des vorigen Jahrhunderts. Doch der Michael Beersche „Struensee“ hat keine Spur jener bedeutenden und dämonischen Elemente, welche sich an die historische Gestalt knüpfen. Er ist ein glatt rasierter Jambenheld, der seine pathetischen Geberden in wasserhellen Versen spiegelt. Wir hören viel von seinen Intentionen, von seiner Bedeutung; aber wo er selbst erscheint, da zeigt er kein charakteristisches Leben, da hängen ihm nur einige mit richtig skandierten Versen beschriebene Papierstreifen aus dem Munde. Das schön Gesagte und richtig Empfundene giebt noch kein individuelles Interesse; dazu bedarf der Charakter dramatischer Lebendigkeit und jener unsagbaren Eigenheit, durch welche der Odem des Genius seine Menschen schafft. Zwar darf in der Tragödie das Eigene nie ins Eigensinnige ausarten, ein Fehler, den die entgegengesetzte Richtung des Dramas nicht immer vermieden; aber ebensowenig darf uns ein Charakterskelett ohne Fleisch und Blut entgegentreten. Die Handlung selbst verstattete eine spannende Verwickelung und überraschende Katastrophen, doch ließ hier den Dichter das dramatische und theatralische Geschick im Stich. Die Simplizität, mit der die Begebenheiten sich folgen, ist wenig künstlerisch. Ebenso undramatisch ist die in Rührszenen austönende Tragik des Kerkers; die Korrektheit und der Adel des dramatischen Stils, sowie die Lebendigkeit der Volksszenen

brechenden Katastrophe zur Einheit zusammenfügt, aber doch bald die eine, bald die andere Seite der tragischen Bedeutung gesondert heraus-kehrt. Das große geschichtliche Pathos wird durch sentimentale Momente, die Begeisterung durch die Rührung abgeschwächt. Dem Kaiser Justinian, dessen Monolog

„Seit mich der Orient als Herrscher grüßt."

an den Monolog der Elisabeth in Schillers „Maria Stuart" erinnert, ist vom Dichter vergönnt worden, seine imperatorische Staatsweisheit in Jamben auszusprechen, weil die Trochäen dem großen Gesetzgeber doch einen zu elegischen Anstrich gegeben hätten. Dadurch hat sein Bild, wie das der beiden Ankläger Eutropius und Rufinus, deren schwarze Seele ebenfalls nicht in Trochäen hinschmelzen durfte, etwas mehr dramatischen Halt gewonnen. Von den übrigen Dramen Eduards von Schenk verdient noch „die Krone von Cypern" Erwähnung, in welcher besonders einige Liebesduette mit lyrischem Nachtigallenschlage lange Zeit den Applaus des Publikums herausforderten; denn auch dies Stück war, wie der „Belisar," viele Jahre hindurch auf dem deutschen Bühnen-Repertoire stereotyp.

An Geschmack und Sprachgewandtheit ebenbürtig, reiht sich an Eduard von Schenk ein jüngerer Dichter, dessen gesammelte „Werke" (1835) nebst einer biographischen Einleitung von Jenem herausgegeben wurden: Michael Beer aus Berlin (1800—1833), der Bruder des mit Recht gefeierten Komponisten Meyerbeer, dessen europäischen Ruhm der Dichter nicht erreichen konnte. Denn auch ihm fehlte es, wie seinem Gönner Schenk, an durchgreifender Gestaltungskraft und an jener hin-reißenden dichterischen Magie, welche jene zwar nicht zu ersetzen vermag, aber wohl vergessen läßt. Beers erstes Werk war die antike Studie „Klytemnestra" (1819), die bei ihrer Aufführung am Berliner Hof-theater einen nicht ungünstigen Erfolg hatte. Bedeutender, als dies sein erstes und auch als sein letztes Stück: „Schwert und Hand," ist sein einaktiges Trauerspiel: „der Paria" (1823) und seine fünfaktige Tragödie: „Struensee" (1829). Der „Paria" ist wohl seine beste Dichtung; die Komposition ist gedrungen und dramatisch ineinander-greifend, das Kolorit poetisch, die Sprache der Leidenschaft nicht ohne Kraft. Ueber dem ganzen Stücke schwebt die dumpfe Tragik des Prole-tariats, die nicht bloß an die Ufer des Gangesstromes gebannt ist, sondern in allen Zonen und Zeiten die Opfer ihres Verhängnisses begrüßt. In dieser Tragik liegt, wenn sie ihrem idealen Gehalte nach aufgefaßt wird und nicht in eklen Bettlerlumpen vor uns hintritt, eine welthistorische Be-

deutung; denn diese Parias und Heloten, diese hundertnamigen Sklaven des Elends sind gleichsam die heruntergebrannten Schlacken im Feuerofen der Kultur, sie sind „das Futter für Pulver," das der Weltgeist nicht nur in den Schlachten des Krieges, sondern auch in den Schlachten des Friedens braucht, und auf ihr unfreiwilliges Heroentum drückt die dunkel waltende Notwendigkeit, die nie den einzelnen verschont, ihr tragisches Siegel. So ist die Idee des „Paria" groß und bedeutend. Ebenso ist die Wahl eines entlegenen Stoffes vollkommen gerechtfertigt, wenn er von einer auch in unserer Gegenwart lebendigen Idee getragen wird während gerade die Erscheinung dieser Idee in der Gegenwart viel Unschönes und Verletzendes hat. Solche Stoffe brauchen die Verklärung der Ferne. Ihre Versöhnung liegt in dem unzerbrechlichen Adel der Menschenwürde, der siegreich alle Schranken des engherzigen Kastenwesens überfliegt und auch das widerstrebende Vorurteil zur Anerkennung seiner höheren Bedeutung zwingt. Der „Struensee" von Michael Beer hat geringeren Wert, obschon er neuerdings unter den Auspizien der Musik seines Bruders wieder die deutschen Bühnen betreten hat. Der Heros einer gewaltthätigen Freisinnigkeit, der despotische Aufklärungsminister, ein Opfer einer unzeitigen Liebe und zahlreicher verletzer Interessen und Hofintriguen, gehört ohne Frage zu den interessantesten Charakteren des vorigen Jahrhunderts. Doch der Michael Beersche „Struensee" hat keine Spur jener bedeutenden und dämonischen Elemente, welche sich an die historische Gestalt knüpfen. Er ist ein glatt rasierter Jambenheld, der seine pathetischen Geberden in wasserhellen Versen spiegelt. Wir hören viel von seinen Intentionen, von seiner Bedeutung; aber wo er selbst erscheint, da zeigt er kein charakteristisches Leben, da hängen ihm nur einige mit richtig skandierten Versen beschriebene Papierstreifen aus dem Munde. Das schön Gesagte und richtig Empfundene giebt noch kein individuelles Interesse; dazu bedarf der Charakter dramatischer Lebendigkeit und jener unsagbaren Eigenheit, durch welche der Odem des Genius seine Menschen schafft. Zwar darf in der Tragödie das Eigene nie ins Eigensinnige ausarten, ein Fehler, den die entgegengesetzte Richtung des Dramas nicht immer vermieden; aber ebensowenig darf uns ein Charakterskelett ohne Fleisch und Blut entgegentreten. Die Handlung selbst verstattete eine spannende Verwickelung und überraschende Katastrophen, doch ließ hier den Dichter das dramatische und theatralische Geschick im Stich. Die Simplizität, mit der die Begebenheiten sich folgen, ist wenig künstlerisch. Ebenso undramatisch ist die in Rührszenen austönende Tragik des Kerkers; die Korrektheit und der Adel des dramatischen Stils, sowie die Lebendigkeit der Volksszenen

können den fehlenden Nerv der Charakteristik und energischen Spannung nicht ersetzen.

Origineller, als Schenk und Beer, weniger bühnengerecht, großartiger in der Konzeption und kräftiger im dramatischen Stile ist Friedrich von Uechtritz aus Görlitz (1800—1875), der seit seinem Drama „Chrysostomus" (1823) mehrere Tragödien erscheinen ließ, von denen indes nur sein „Alexander und Darius" (1827) und sein dramatisches Gedicht: „die Babylonier in Jerusalem" (1836) hervorgehoben zu werden verdienen. Die erste Tragödie hatte den Beifall Tiecks gewonnen, der sie mit einem Vorworte in die Oeffentlichkeit einführte. In der That waren die Jamben von Uechtritz schärfer geprägt; es war mehr Plastik, mehr dramatischer Faltenwurf in ihnen, als in vielen gleichzeitigen Produktionen, und in „Alexander und Darius" fanden sich einige Stellen, die geschichtliche Größe atmeten. Doch das mehr konzentrierte Wesen des Dichters erinnerte an einen anderen Dramatiker, dem er an Sprödigkeit der Auffassung und einer künstlerischen Starrheit, die schwer in gewinnenden Fluß zu bringen war, verwandt ist, und mit dem er auch in persönliche Beziehungen trat, an Karl Immermann. Er teilte die Ungunst, welche die Muse des Düsseldorfer Dramatikers verfolgte; denn er hatte mit diesem die Vorliebe für große und pathetisch extravagante Stoffe und eine wenig angemessene, nüchtern reservierte Behandlungsweise derselben gemein. So enthalten z. B. „die Babylonier in Jerusalem" großartige geschichtliche Tableaus; es treten Gestalten auf, wie der Eroberer Nebukadnezar und der Prophet Jeremias; ekstatische Charaktere, wie Mirjam, die ganze Wildheit der Zerstörung bricht mit erschütternden Katastrophen am Schlusse herein, und dennoch macht das alles nur den Eindruck versteinerter Gruppen. Diese Tragödien von Uechtritz sind dramatische Skulpturwerke; es fehlt ihnen bei pathetischer Stellung und bezeichnender Geberde doch das dichterisch beseelte Auge. Nicht als ob sie ohne breite Ergüsse wären; aber diese sind entweder, wie die Reden des Jeremias, biblische Paraphrasen oder chronikenartige Erzählungen oder der Ausdruck einer Verzücktheit, die in ihrer alttestamentlich treuen Färbung wenig Sympathien finden kann. Denn jeder Charakter, jede Leidenschaft ist hier innerlich gebrochen und der eigenen Kraft beraubt durch die Verherrlichung des künftigen Messiastums, das alle diese Gestalten ohne eigenen Schwerpunkt in ekstatischen Wirbeln wie Sand der Wüste vor sich hertreibt.

Die fruchtbarsten und bedeutendsten Dramatiker dieser Richtung sind Ernst Raupach aus Straupitz in Schlesien (1784—1852) und Joseph Freiherr von Auffenberg aus Freiburg im Breisgau (1798—1857).

Ernst Raupach hatte sich vom Jahre 1805—1822 teils als Hauslehrer, teils als Professor der Philosophie in Rußland aufgehalten und lebte später nach einer Reise nach Italien bis zu seinem Tode meistens in Berlin als Hofrat, seit 1842 Geheimer Hofrat. Seine Produktivität war unerschöpflich; sein dramatisches Talent bedeutend; aber ihm fehlte der Nerv geistiger Größe, der erst die klassischen Heroen der Nation schafft. In der späteren Zeit beutete er seine Begabung in fast industrieller Weise aus, indem er selbst auf die Schnellfertigkeit seiner Produktion, auf die improvisatorische Gewandtheit, mit der er Tragödien aus dem Aermel schüttelte, einen behaglichen Nachdruck legt. Produktivität ist ohne Frage gerade bei dem dramatischen Dichter ein günstiges Zeugnis für seine Begabung; denn die Fülle der Stoffe, die dem Talente entgegentritt, wo die Talentlosigkeit vergeblich auf Entdeckungsreisen ausgeht, die rasche Gliederung und Gestaltung derselben von einer wahrhaft dramatischen Intuition, die Kraft, zu organisieren und in einem Gusse lebensvoll zu schaffen, was vor der Seele steht: das ist so wesentlich für die Bedeutung eines Talents, daß man mit Recht an einer Produktionskraft irre wird, welche Jahre lang über einem Stoffe brütet oder nach Löwenart nur *ein* Junges zur Welt bringt. Alle großen Dramatiker von Sophokles bis zu Shakespeare sind produktiv gewesen. Freilich beruht ihre Unsterblichkeit nicht auf der Masse ihrer Produktionen, von denen viele vergessen sind, manche nur den Schlummer oder die Mißgriffe des Genius bezeugen; aber es war doch gerade die rastlos zugreifende Schöpfungskraft, der auch das Höchste gelungen ist! Nur darf dies nie in eine äußerliche und mechanische Auffassung ausarten, wie es zum Teile bei Raupach der Fall ist, der sich etwas darauf zugute thut, in vierzehn Tagen einen „Hohenstaufen" fertig vom Stapel laufen zu lassen! Trotz dieser dramatischen Dampffabrikation, welche an Kotzebue erinnert, besaß Raupach keineswegs eine charakterlose Geschmeidigkeit und Fügsamkeit in das Modische, wie Kotzebue; man würde seinem Charakter Unrecht thun, wollte man ihn mit diesem in eine Linie stellen. Im Gegenteile, Raupach besaß eine eigensinnige Starrheit, welche auch seinen meisten Charakteren aufgeprägt ist; man darf ihm nicht nachsagen, daß er durch seine Dichtungen den Sinn der Nation verweichlicht habe. Es geht ein *männlicher* Geist durch sie hindurch, dem es nur an poetischer Konzentration fehlt. Gerade diese Starrheit, die ihm oft ein diktatorisches Ansehn gab, rief die jungdeutsche Revolte gegen ihn hervor, die mit kritischer Ausdauer an seinem Sturze arbeitete. Raupach war in jener Zeit der Souverän der norddeutschen Bühnen, während seine gut protestantische Art und Weise, in den „Hohenstaufen" den Klerus und

die Päpste zu charakterisieren, diese nationalen Tragödien von den meisten süddeutschen Bühnen verbannte. Besonders in Berlin war seine Bühnenherrschaft unumschränkt; doch die jüngeren Talente wollten Platz haben für sich selbst. Hierzu kam die Verwässerung, die Raupachs Talent gerade in den „Hohenstaufen" charakterisiert, und welche den kritischen Stürmern und Drängern die willkommensten Angriffspunkte bot. Noch verderblicher wurde ihm seine Abneigung gegen alle Gedanken und Tendenzen, welche die Zeit bewegten: eine Abneigung, die sich anfangs in einer etwas gewaltsamen Indifferenz, zuletzt in einer feindlichen dramatischen Polemik offenbarte. Raupach wußte nicht den edlen Gehalt, der aus den geistigen Schachten des Jahrhunderts zutage kam, von seinen vergänglichen Schlacken zu sondern. Wenn auch in seinen ersten Tragödien der humane Geist Schillers waltet, so trat er doch später jedem, auch dem berechtigten Streben nach Emanzipation mit einer Strenge und Härte entgegen, die allzu lebhaft an eine wenig deutsche Bildungsschule erinnerten. So kam es, daß es den beweglichen und glänzenden jungdeutschen Talenten rasch gelang, sein Renommé anzugreifen und zu stürzen, und zwar mit leichterer Mühe, als die jungen Kritiker des achtzehnten Jahrhunderts die Autorität Gottscheds gestürzt haben. Die rasche Vergänglichkeit einer so hoch gepriesenen dichterischen Bedeutung mag uns mit Wehmut erfüllen, mit um so größerer Wehmut, je mehr das Talent und die Leistungen des Dichters selbst oft in unbilliger Weise unterschätzt wurden; aber wir erkennen hier wiederum das litterargeschichtliche Weltgericht, das jeden Dichter trifft, der nicht auf der Höhe seiner Zeit steht, im Brennpunkte ihres Lebens und Strebens, und mit geistiger Mächtigkeit ihre Gedanken in ewige Gestalten bannt. Nur die geistige Höhe schützt vor dem Untergange; nur der Ararat vor der Sündflut. Dennoch wird der Litterarhistoriker dem Talent des Dichters gerecht werden müssen; denn je größer das Talent, desto anschaulicher die Lehre, daß eine höhere geistige Macht das Talent beseelen muß, wenn es sich dauernd bewähren soll.

Die produktive Thätigkeit Raupachs*) läßt sich in drei Epochen sondern, die freilich keine Stadien innerer Entwickelung, am wenigsten Stufen eines erfreulichen Fortschrittes sind, aber doch durch ganz bestimmte Merkmale unterschieden werden. Allerdings finden sich in den späteren Epochen Nachzügler der früheren, und die komische Muse Raupachs geht unterschiedlos durch alle drei hindurch. Die erste Epoche umfaßt die Tragödien des reinen Stils, in denen uns ein allgemein mensch-

*) Ernst Raupach, „dramatische Werke ernster Gattung" (18 Bde., 1830—1844); „dramatische Werke komischer Gattung" (3 Bde., 1828—1834).

licher Konflikt zwischen zwei sittlichen Mächten meistens auf glücklich koloriertem, historischem oder nationalem Hintergrunde vorgeführt wird; die zweite umfaßt den großen Cyklus nationaler Tragödien im Charakter der Shakespeareschen Historien; die dritte wird durch Tendenzstücke charakterisiert, in denen ein lange verhaltener Groll gegen die politische und soziale Richtung der Zeit zu dramatischem Ausbruche kommt. Im ganzen bewegt sich das Talent Raupachs in absteigender Linie, wie es eben bei dem Mangel an einem wahrhaft großen Streben und an einem geistigen Zentrum auch glücklichen Begabungen ergeht. Bei einer Produktivität, wie sie Raupach bewiesen, ist es ebenso unmöglich wie unnötig, jedes einzelne Werk zu zergliedern; und wenn auch ein kritisches Dezimieren allzu gewaltthätig wäre, so darf sich die Litteraturgeschichte doch auf die hervorragenden und charakteristischen Erscheinungen beschränken.

Zu den Tragödien der ersten Epoche gehören: „Die Fürsten Chawansky“ (1818), „Die Erdennacht“ (1820), „Die Gefesselten“ (1821), „Die Königinnen“ (1822), „Der Liebe Zauberkreis“ (1824), „Die Freunde“ (1825), „Isidor und Olga“ (1826) und „Rafaele“ (1828). Es sind darunter wahrhaft schöne und verheißungsvolle Blüten deutscher Dramatik. Was sie meistens charakterisiert, ist die künstlerische Einheit und Klarheit der Komposition, die dramatische Steigerung der Entwickelung, eine sichere, weder zur Kleinkrämerei herabsteigende, noch zu Bizarrerien greifende Motivierung, eine sich nicht vordrängende technische Gewandtheit. Auch die Originalität der Erfindung ist anzuerkennen, indem Raupach sich bei seinen Situationen und Verwickelungen an keine fremden Muster anlehnt. Sein Stil ist oft zu lyrisch wuchernd, stets aber von Ueberschwenglichkeiten frei, zu breit, aber nie gesucht, oft monoton, selten trivial. Es ist für diese, wie für alle Raupachschen Stücke charakteristisch, daß sich das dramatische Leben auf einzelne Situationen konzentriert, und daß es dem Dichter nie gelingen wollte, es gleichmäßig über die ganze Handlung auszubreiten. Manche unerquickliche Reflexion, mancher undramatische Wechselgesang, manche langatmige rhetorische Stelle muß überwunden werden, ehe wir uns zu einer dramatisch ergreifenden Situation durchschlagen, in welcher dem Dichter der Ausdruck der Leidenschaft in überraschender Weise gelingt. Die Reflexionen Raupachs sind ohne Glanz und Tiefe, meistens von einer matten Skepsis getragen, nie mit drastischer Gewalt aus dem innersten Wesen eines Charakters herausgeboren. Müßige Reflexionen aber sind störend im Drama, wenn sie nicht den Charakter oder die Situation vertiefen. Was soll man z. B. zu den endlosen Monologen in „Die Fürsten

Chawansky" sagen, in denen jede Empfindung sich bis auf den letzten roten Heller ausbeutelt, und alles dramatische Interesse von dieser unersättlichen Geschwätzigkeit absorbiert wird? Es ist bezeichnend für Raupach, daß gerade seine Erstlingswerke an einer so außerordentlichen Redseligkeit leiden. Andere Dichter beginnen abrupt, mit Orkan und Wolkenbruch; Raupach beginnt mit einem ermüdenden Landregen, der sein triefendes Wolkennetz über den eintönigen Himmel spannt, der den ganzen dramatischen Boden durchweicht, so daß er keinen festen Tritt gestattet. Er wußte sich zwar später mehr einzuschränken; aber es blieb doch stets ein unerquicklicher Rest einer undramatischen Schönrednerei. Wir wollen hier nicht näher eingehen auf das würdig gehaltene Drama: „Tassos Tod", eine Nachblüte Goethescher Poesie; nicht auf „Der Liebe Zauberkreis", ein Drama, welches Ottos III. Römerzug behandelt, ein auch später von Mosen und Klein gewählter Stoff; nicht auf „Die Königinnen", eine lyrische Gespenstertragödie mit traumhaften Greueln, die mit einem Kirchhofchor der Toten beginnt, und in welcher der Geist einer gemordeten Königin als dramatisches Agens umgeht und nicht eher rastet, bis die neue Königin selbst den von Verbrechen zu Verbrechen taumelnden König, den Mörder der ersten Gattin, umgebracht hat; auch nicht auf „Rafaele", eine türkisch-griechische Tragödie mit unerlaubten Spielen des Zufalls; wir wollen zwei Dichtungen, welche wohl die besten aus dieser Epoche sind, herausgreifen, um durch ihre Analyse die Raupachsche Dichtweise in ihren Vorzügen und Mängeln klar zu machen: „Die Erdennacht" und „Isidor und Olga". Die „Erdennacht" und die „Freunde" behandeln denselben tragischen Konflikt zwischen der Menschen- und Bürgerpflicht, der in schroffster historischer Fassung dem ebenfalls von Raupach und neuerdings von Arthur Müller und Hans Marbach behandelten „Timoleon" zu Grunde liegt und schon im älteren Brutus, der seine Söhne hinrichten ließ, einen erschöpfenden Ausdruck gefunden hat. Die Kollision zwischen der natürlichen Sittlichkeit, welche auf den Banden des Blutes ruht, und für welche ebenfalls das Recht einer verjährten Empfindung, das Recht der Freundschaft eintreten kann, und zwischen jener vergeistigten Sittlichkeit, welche uns an das Vaterland, an den Staat, an die politische Ueberzeugung knüpft, ist vollkommen tragisch. „Die Erdennacht" führt uns nach Venedig. Der Doge Faledro hat sich mit Contarini und einigen anderen Edeln gegen die aristokratische Verfassung Venedigs verschworen und will sich zum unumschränkten Herzoge ausrufen lassen. Sein Sohn Rinaldo, mit Contarinis Tochter Klara verlobt, erfährt von diesem etwas raschen und polternden Alten den Plan

und die ganze Verschwörung, die ihm der Vater geheim gehalten hat. In seiner Seele beginnt nun der Kampf, der den tragischen Inhalt des Ganzen bildet. Soll er schweigen und die Revolution zum Ausbruch kommen lassen? Soll er seiner Bürgerpflicht gehorchen, die Verschwörung anzeigen und Vater und Schwiegervater ins Verderben stürzen? Ratlos fragt er seinen Lehrer, seine Geliebte um Rat, indem er die Kollision als erdichtet hinstellt; er fragt den Prior eines Klosters, der für ihn zu beten verspricht. So auf sich selbst angewiesen, nach einsamer Kirchhofbetrachtung, entschließt er sich, einem der bedrohten Edeln die Verschwörung anzuzeigen. Er klopft zur Nachtzeit mit Ungestüm an die Thüre Leonis, und nachdem ihm dieser versprechen mußte, das Leben der Verschworenen zu schonen, verrät er den Vater und Schwiegervater. Leoni kann sein Versprechen nicht durchsetzen; beide werden zum Tode verurteilt; die Verlobte stirbt vor Gram. Rinaldo wird von den Geretteten selbst als Verräter und unnatürlicher Sohn mit Abscheu behandelt; er ruft das Volk auf, um das Leben seines Vaters zu retten, doch der revolutionäre Sturm wendet sich bald gegen ihn selbst, als die Menge erfährt, daß er die Blutschuld auf sein Haupt geladen; alles flüchtet vor ihm, wie vor dem schwersten Verbrecher: sein treuester Diener, die Priester an der Leiche Klaras, selbst die Totengräber auf dem Kirchhofe. Rinaldo ersticht sich auf seines Vaters Grabe. Das ist „die Erdennacht“, in deren romantische Dämmerung Raupach diesen Konflikt getaucht, die Nacht der zweifelnden und schwankenden Seele, in der die große, edle That und das Verbrechen sich oft so täuschend ähnlich sehen und die aufopfernde Erfüllung der schwersten Pflicht ein unauslöschliches Brandmal auf die Stirn drückt. Die Komposition ist einfach und vortrefflich, obgleich die Kollision im wesentlichen innerlich bleibt, und wir deshalb mehr ein dramatisches Seelengemälde erhalten. Es ist indes das echte aristotelische Mitleid, welches wir dem Helden und seinem Schicksale schenken. Was nun aber die Durchführung betrifft, so fehlt ihr das, was wir dramatische Motivierung nennen möchten, und was bei Raupach oft durch eine ungehörige Lyrik verdrängt wird. Das Stück beginnt mit einem Liebesduett in gereimten Trochäen. Die Liebe zwischen Klara und Rinaldo gewinnt aber erst ein tragisches Interesse, das nicht hinlänglich ausgebeutet ist, seitdem Rinaldo sich entschlossen hat, auch den Vater der Geliebten und sie selbst seiner höheren Pflicht zu opfern. Statt dessen mußte Rinaldo am Eingange in einer dramatischen Weise mit seiner thatkräftigen Begeisterung für das Vaterland eingeführt werden; denn wie sollen wir sonst bei dem süßen Liebesschwärmer an eine so heldenhafte, alles opfernde Entscheidung glauben? Diese Art

der dramatischen Motivierung, der anschaulichen, realistisch durchgreifenden Zeichnung, läßt Raupach meistens vermissen, indem er entweder statt dessen nur durch die Rede zeichnet, oder den Konflikt, unabhängig vom Charakter, ganz unverhofft durch die Ereignisse eintreten läßt. Die Tragödie bewegt sich bis zum Verrate Rinaldos in aufsteigender Linie; wir sehen den Kampf, die wachsende Gährung seiner Seele, welche den Entschluß gebiert. Nach der Entscheidung aber stürmt die Skepsis, die vorher hemmend gewirkt, durch das Urteil der ganzen Welt vertreten, siegreich auf ihn ein und treibt ihn ins Verderben. Dieser eigentümliche Gang der dramatischen Entwickelung, die sich gleichsam in einer Kurve bewegt, ist dabei mit reichen dichterischen Schönheiten ausgestattet.

Aehnlich wie in der „Erdennacht“ ist die tragische Kollision in der Tragödie: „Die Freunde.“

Aus dem Parteienkampfe der italienischen Freistaaten führt uns „Isidor und Olga“ in die Barbarei russischer Zustände und schöpft den tragischen Konflikt aus der partikularen Gesetzgebung dieses Reiches, aus den eigentümlichen Satzungen der Leibeigenschaft. Es ist zwar ein oft verbrauchtes Motiv, daß zwei Brüder von gleicher Liebe zu einem schönen Weibe entbrennen — wir erinnern nur an die „Braut von Messina“ und an „Die Albaneserin;“ aber hier ist dies Motiv erst tragisch gefärbt durch einen tieferen Konflikt zwischen der positiven Satzung und der freien Menschenwürde. Isidor ist nur der Halbbruder des Fürsten und weil er eine Leibeigene zur Mutter hat, diesem selbst als Leibeigener zugehörig. Er ist ein gebildeter Künstler, der in Italien sich in Olga verliebt und ihre Gegenliebe errungen hat. Auch der Fürst liebt Olga mit heißer Leidenschaft, die ihn dazu führt, dem Halbbruder Isidor den versprochenen Freibrief zu verweigern, ihn als Lakaien in die Livree zu stecken, ihn überhaupt als seinen Sklaven nach dem strengen Rechte des Landes zu behandeln. Beide gehen in diesem Kampfe, der mit echt dramatischer Steigerung ausgeführt ist, unter; sie fallen im Zweikampfe. Der Leibeigene Ossip, der die Leidenschaft in der Brust des Gebieters zu heroischen Thaten anstachelt, vertritt die dumpfe Racheluft des Unterdrückten, den Neid, die Schadenfreude, die Bosheit des Gesetzlosen, der so viele Opfer als möglich in die eigene Sphäre der Erniedrigung herabziehen will; aber ohne alle Verzerrung und Vertierung, sogar mit einem Anfluge menschlichen Gefühles, der seine Handlungsweise uns begreiflich macht. Aus diesem Charakter hätten die Kraftdramatiker einen ungeheuerlichen Kaliban gemacht, während Raupach in dieser Zeichnung Maß und Geschmack bewährt, die sich überhaupt in einer klaren, von allen falschen, selbst üppigen Metaphern

gänzlich freien Sprache offenbaren. „Isidor und Olga“ ist Raupachs einziges von modernem Geiste beseeltes Emanzipationstrauerspiel; denn die Versöhnung, die über den Opfern schwebt, ist die Erlösung der Menschheit von unwürdigen Banden. Die erwähnten Tragödien darf die deutsche Litteratur in den Musterschatz ihrer Dramatik aufnehmen. Sie erinnern weder an Schiller, noch an Shakespeare; ihre Komposition ist nicht so grandios, aber von wahrhaft künstlerischer Einheit; sie sind ungezwungen aus einem Gusse und von einem Dichtergeiste durchweht, der zwar nirgends imposant und bewältigend erscheint, aber uns dafür stets liebenswürdig und geschmackvoll anmutet.

Eine neue Epoche von Raupachs dramatischer Thätigkeit bezeichnen seine „Hohenstaufentragödien“ (8 Bde., 1837—1838), ein umfangreicher Cyklus, in welchem er sich auf die hohe See der Weltgeschichte hinauswagte. Er hatte früher schon für seine Stoffe meistens einen historischen Hintergrund gewählt, aber sich nicht an die Geschichte selbst in ihrer ganzen Größe, in ihren erhabenen Kollisionen gewagt. Die historische Tragödie erfordert indes eine wesentlich verschiedene Gestaltung; es handelt sich in ihr um den Zusammenstoß geistiger Mächte, die in einer bestimmten Nationalität oder einem bestimmten Prinzip ihren Ausdruck finden; die Persönlichkeit des Helden ist mit einer dieser Mächte verwachsen, und bei seinem Untergange liegt die Versöhnung in der Hand des fortschreitenden Weltgeistes. Wenn auch jeder Dramatiker die Kollision klar hinstellen soll, so läßt sich in der historischen Tragödie doch nicht mit so einfachen und schlagenden Zügen und Gegenzügen verfahren, wie in der dichterisch erfundenen, in welcher der Dichter sich frei kunstvoll verschlungenen Kombinationen überlassen kann. Es sind hier die Spielanfänge und Spielendungen meistens gegeben, und nur die Mitte gestattet einen freieren Verlauf des dramatischen Schachspieles. Es giebt geschichtliche Daten, die so unerschrocken feststehen, daß keine poetische Lizenz sie zum Wanken bringen kann. Schon die Sprödigkeit der Geschichte und ihre unvermeidlichen Hemmungen verlangen einen andern Maßstab für die historische Tragödie, in deren erhabenem Dome ein episches Nebenschiff ebenso berechtigt ist, wie in der anderen eine lyrische Seitenkapelle. Hier braucht der Tragiker Napoleonische Massenoperationen. Schiller konnte wohl in den „Räubern“ und in der „Braut von Messina“ die strenge Einheit des Konfliktes bewahren, aber nicht im „Don Carlos“ und im „Wilhelm Tell“. Der Held steht hier nicht allein in einem persönlichen sittlichen Konflikte; er steht mitten in einer kämpfenden Welt, von der auf seinen Kampf erst der Glanz geistiger Bedeutung herüberstrahlt; er ist mehr der Mittelpunkt einer

Gruppe, als ein isolierter Fechter; er braucht Gestalten, die ihn erläutern, ergänzen; die umfassende Handlung verlangt eine größere Zahl von Karyatiden; die künstlerische Oekonomie darf hier einem größeren Luxus der Produktion weichen. In der dichterisch erfundenen Tragödie muß jede Gestalt sich persönlich legitimieren, was ihren Anteil am Fortschritte der dramatischen Handlung betrifft; in der historischen hat sie schon als charakteristischer Repräsentant der Masse ihr gutes Recht. Die historische Tragödie erfordert große und bedeutende Züge; sie läßt sich einmal nicht auf das Niveau der gewöhnlichen Konflikte herabdrücken. Die Geschichte steht auf einem Piedestal von Leichen, der Tod ist ihr familiärster Agent, während im bürgerlichen, im Familiendrama der Tod stets die letzte, finster hereindrohende Katastrophe bildet. So muß der Hauch einer erhöhten Begeisterung, wie er das nationale Leben in allen seinen großen Krisen und Katastrophen durchweht, von vornherein die Segel des historischen Dramatikers schwellen. In der Geschichte geht oft ein Konflikt Jahrhunderte hindurch: so der Kampf zwischen Kaiser und Papst, Staat und Kirche, weltlicher und geistlicher Macht, dessen Träger auf der einen Seite alle Herrscher aus dem glorreichen Hause der Hohenstaufen waren, so daß sich der ganze Dramen-Cyklus, der sie behandelt, zu einer tragischen Einheit zusammenfaßt. Wenn dies dem Dramatiker, der sich an einen so großen und umfangreichen Stoff wagt, ein günstiges und verlockendes Horoskop stellt, so ist auf der anderen Seite nicht zu vergessen, daß die Hohenstaufen zwar der nationalen Tradition angehören, aber einer Vergangenheit, welche keine Seite der Gegenwart abspiegelt. Raupachs Griff war überdies zu kühn für sein Talent. Wir haben bereits gesehen, wie glücklich er einfach tragische Stoffe gestaltete. Hier traten ihm nun grandiose Stoffe entgegen, spröde, massenhaft, schwergefügig; mit richtigem Takte wußte er sie zunächst zu gliedern und große Einschnitte für die einzelnen Tragödien zu finden, indem er den ersten Friedrich in fünf, den zweiten in vier große fünfaktige Trauerspiele zerfällte und für jedes einzelne einen historischen und dramatischen Mittelpunkt suchte. Auch fehlte es ihm nicht an der Gabe, aus einzelnen Andeutungen der Geschichte dramatische Situationen zu gestalten und mit glücklichem Einschlage in das größere Ganze zu verweben, überhaupt auch das Unscheinbarste für seine Zwecke zu verwerten. Dann mag man bereitwillig anerkennen, daß er einzelne dramatische Effekte glücklich und einfach ausgebeutet und auch, besonders in den letzten Dramen, in Charakterdarstellung und Gruppierung zum Teile Treffliches geleistet hat. Doch wenn schon in seinen früheren Tragödien sein Talent sich mehr auf einzelnes, auf die durchschlagenden Szenen und Situationen, für die er selbst ein warmes

Interesse mitbrachte, verteilte und das übrige mit einer gewissen Ungunst farblos und monoton behandelt war, so gilt dies noch mehr von den „Hohenstaufen", in denen ein großer, unüberwundener Rest empirischen Stoffes mit monotoner Langeweile erdrückend wirkt, da nicht einmal die geschichtlichen Aktenstücke überall mit Fleisch und Blut bekleidet sind, sondern oft in dürrer Nacktheit vor uns hintreten. Raupachs Talent ist mehr psychologisch; es hat kein großes Gestaltungsvermögen, keine epische Ader. Mit der Lyrik war bei diesem Stoffe wenig anzufangen; und so zeigte sich ein großes Mißverhältnis zwischen ihm und zwischen der Begabung des Dichters. Raupach fehlte das Imperatorische im Stile, das Grabbe ohne Frage besaß; ihm fehlt die drastische Charakteristik, die unentbehrlich ist, wo es gilt, bei der Fülle auftretender und rasch vorüberziehender Gestalten jede einzelne mit wenigen scharfen Zügen abzuschatten; ihm fehlte der geniale Humor, der wunderbar erleuchtend aus dem verworrensten Getümmel aufblitzt und auch das unerquicklich Stoffartige der Geschichte belebt. Hierzu kam die große Flüchtigkeit der Behandlung, welche über minder Bedeutendes fast spurlos hinwegging, so sehr man auch die gleichmäßige Glätte des Ausdruckes und die freilich nur archivarische Klarheit der Motivierung bewundern mochte. Raupach vergaß nichts in der Eile; aber man konnte dennoch die Eile nicht vergessen. Es war so wenig drastisch herausgearbeitet, was selbst sein Talent bei größerer Ruhe bedeutender gestaltet hätte; es kamen so viele ermüdende Wiederholungen vor, die sich vermeiden ließen. In der That übersteigt die Zahl der Unglücksboten und Hiobsposten in den „Hohenstaufen" das erlaubte Maß; und alle werden in ähnlicher Weise begrüßt oder führen sich selbst mit denselben Phrasen ein. Dabei hat Raupach noch ein kleines Steckenpferd, das er gern besteigt, wenn ihn der welthistorische Pegasus abgeworfen hat. Es ist dies eine rationalistische Glaubensansicht, die er mit warmem Eifer ebenso gegen die starren kirchlichen Satzungen, wie gegen die atheistische und materialistische Weltanschauung verteidigt. Es müssen daher immer einige wüstgesinnte Freigeister auftreten, die vom Imperator zurechtgewiesen werden, der dann aber wieder gegen Rom und das Priestertum seine Philippiken schleudert. Friedrich II. besonders gewinnt dadurch einen doktrinären Beigeschmack, der uns vom Throne der Hohenstaufen zuweilen auf eine uckermärkische Landkanzel versetzt, wo ein behäbiger, aufgeklärter Pastor, ein Schüler von Paulus und Wegscheider, bald gegen den blinden Glauben und bald gegen den frechen Unglauben eifert.

Die letzte Serie der Raupachschen „Hohenstaufen" verdient unzweifelhaft den Vorzug vor der ersten. Es kommt dies wohl daher, daß man

auch den ganzen Cyklus, da er einen Kampf behandelt, als eine Riesentragödie betrachten kann, bei welcher Spannung und wahrhafte Tragik gegen den Schluß hin zunehmen. Bei den Tragödien, die Friedrich Barbarossa und Heinrich VI. behandeln, schadet der Vergleich mit Grabbe, der den Stoff nicht so breit auseinander trat, sondern energischer konzentrierte und überdies eine grandiose dramatische Keilschrift schrieb, gegen welche die korrekten Perlbuchstaben Raupachs zu ihrem Schaden abstechen. In den Trauerspielen, die Friedrich II. behandeln, finden sich einzelne Szenen, in welchen sich Raupachs Talent auf der Höhe der weltgeschichtlichen Situation befindet. So atmet z. B. die Szene zwischen Friedrich II. und dem Sultane Malek-al-Kamel in: „Friedrich im Morgenlande“ eine erhebende Größe der Gesinnung und einen Edelmut, der zwar nicht zu Thränen rührt, wie Kotzebues und Ifflands Helden uns rühren, wenn sie plötzlich aus dem Abgrunde der Niederträchtigkeit mit einer edlen Handlung auftauchen, und eine glänzende Schwanenfeder aus ihrem rabenschwarzen Gefieder herauswächst, der uns aber erwärmt und begeistert. Denn dieser Bund der Herrscher des Abend- und Morgenlandes steht als eine erhabene Konstellation der Humanität über der dumpfen Atmosphäre des Mittelalters und seinen fanatisch gesonderten Kirchhöfen des Geistes! Freilich müssen wir diese einzelnen Szenen aus einem großen Konglomerat heraussuchen, in welchem niedrige und plumpe Intriguen die wenig fesselnde Hauptrolle spielen! Dagegen ist „Friedrich und sein Sohn“ vielleicht das beste von allen Dramen des Cyklus, von energischem Zusammenhalte der Handlung und echt dramatischer Spannung und Steigerung. Der Charakter Heinrichs ist vortrefflich gezeichnet; hier konnte sich Raupachs Talent zu psychologischen Entwickelungen geltend machen. Dieser Heinrich ist aus einem Gusse; jedes seiner Worte trägt den Stempel seines Charakters. In „Friedrich und Gregor“ interessiert die Zeichnung des neunzigjährigen Papstes und seiner ungebrochenen Starrheit, während in „Friedrichs Tod“ die Katastrophe des Kanzlers Petrus de Vineis unsere Teilnahme in Anspruch nimmt. Das ist ein selbständiger Tragödienstoff, dem der Dichter hier nur seine sekundäre Bedeutung vergönnt hat, indem der Kaiser selbst der Held der Tragödie bleibt, und manche Begebenheiten mit aufgenommen sind, welche ohne unmittelbare Beziehung zu diesem wahrhaft tragischen Konflikte stehen. Hier hätte der Dichter künstlerischer verfahren und alles aussondern müssen, was die organische Gliederung der Tragödie, die zwischen dem Kaiser und seinem Kanzler spielt, zu hemmen vermochte. Die Trauerspiele, welche die Epigonen der Hohenstaufenkaiser behandeln, haben die meiste Rundung. In „König Enzio“

herrscht eine große dramatische und theatralische Gewandtheit und ein anmutiger lyrischer Aufschwung, der in den Liebesszenen ganz an seinem Platze ist. In „König Manfred" fesselt die dramatische Gruppierung, Karl von Anjou und Beatrix auf der einen, Manfred und Helena auf der anderen Seite. Der schonungslose, harte Kronenräuber und seine von wildem Ehrgeize gestachelte Gattin bilden einen wirksamen Kontrast mit dem heiteren, dichterfreundlichen Könige und seiner edlen, echt weiblichen Gemahlin. In „Konradin" ist die Harmlosigkeit des letzten, jugendlichen Hohenstaufen in einer überaus ansprechenden Weise dargestellt. So erfüllt uns am Schlusse des umfangreichen Cyklus doppeltes Bedauern über ein nicht unbedeutendes Talent, dessen zahlreiche Spuren sich erfreulich in allen Teilen der großen nationalen Tragödie wiederfinden, während kein Drama von allen eine nationale Bedeutung in Anspruch nehmen kann oder sich in der Gunst der Nation behauptet hat, weil dies Talent sich teils verkannte, teils verschleuderte. Denn Raupach war nicht für die große historische Tragödie organisiert, wie auch seine Trilogie „Cromwell" beweist, von welcher die „Royalisten" und „Cromwells Ende" oft zur Aufführung gekommen sind, trotzdem sie nur eine Reihenfolge von Szenen in einseitiger Beleuchtung, nur eine aus bunten Szenen zusammengestellte Charaktermosaik bieten, und überdies arbeitete er mit einer Flüchtigkeit, welche seine Begabung entnervte. Raupach legte das Sieb beiseite und goß seine Poesie behaglich durch den Trichter. Zu diesen ungesiebten Schöpfungen gehören auch gänzlich verfehlte romantische Dramen, wie „Robert der Teufel", „der Nibelungenhort"; antike Tragödien, wie „Timoleon," „Themisto," „Semiramis"; matte Produkte der letzten Jahre, wie „Elisabeth Farnese", „Jacobine von Holland" u. a. Eine Stufe höher steht das Volksdrama: „der Müller und sein Kind," in welchem sich einzelne drastische Züge finden, und „die Schule des Lebens," sowie „das Märchen ein Traum", Dichtungen, von denen die erstere an die Griseldis, die letztere an Calderon erinnert.

Wir können dieser physiognomielosen Produktivität nicht in alle ihre Schöpfungen folgen. Dennoch bezeichnen drei spätere Stücke von Raupach eine neue Wendung seines Talentes, die ihm so wenig, wie Tieck, Steffens u. a. erspart wurde, aber nur dazu diente, seine Begabung noch mehr zu isolieren, ja überhaupt in ein zweifelhaftes Licht zu stellen — wir meinen seine Polemik gegen die Tendenz, die natürlich selbst mit der Tendenz behaftet war. Das erste dieser Stücke, ein bürgerliches Drama, das er unter dem Pseudonym Emanuel Leutner veröffentlichte, „die Geschwister," konnte man noch am meisten gelten lassen, denn es war gegen den jung-

deutschen Weltschmerz, gegen die modische Blasiertheit und Verbildung gerichtet; und wenn es auch diese Verirrungen nicht als Auswüchse eines notwendigen geistigen Entwickelungsprozesses der Zeit begriff, nicht als die Flegeljahre des modernen Geistes von einem würdigeren Standpunkte dieses Geistes aus geißelte, sondern das ganze Streben der Zeit wegen dieser unklaren Gährungselemente verwarf, so war doch die dramatische Beweisführung an und für sich klar und einleuchtend, und die Appellation an die Pflichten gegen Gott, den Nächsten und gegen sich selbst jedem einzelnen schon durch den Katechismus geläufig. Weniger günstig kann man von Raupachs „Mirabeau" (1850) urteilen, einer Revolutionstragödie vom Standpunkte eines „königlichen Preußen," wie der Dichter selbst in der Vorrede sagt. Das nackte Pathos der Tendenz, das Raupach hier zur Schau trägt, ist so äußerlich, wie wir es nur selten bei den modernen Tendenzdichtern finden. Die Komposition ist ohne allen dramatischen Fortgang; die Charakteristik, besonders der Revolutionsmänner, so schwach, daß man diese rhetorisch fadenscheinigen Helden ohne weiteres mit einander vertauschen könnte; die historische Auffassung ohne Schwung und Bedeutung. Mirabeaus ganzes Heldentum besteht darin, daß er sich vom Hofe bestechen läßt. Von einer tragischen Kollision ist keine Rede; er stirbt ruhig im Lehnsessel. Dieser Mirabeau ist immer nur der Held der Tribüne und des absoluten Veto, ein theoretischer Schönredner, der einige Abschnitte aus Dahlmann in Versen herdeklamiert, aber mehr ein Schatten, als eine Gestalt! Welche dramatische Ohnmacht giebt sich in dieser Zeichnung kund! Nirgends tritt uns jene imposante Gestalt des Mannes entgegen, dessen geniale Lüderlichkeit und wilde Leidenschaftlichkeit schon von der Geschichte selbst in so scharfen Zügen hervorgehoben werden! Solche geistige Riesen mit vulkanisch ausgehöhlter bizarrer Physiognomie zu schildern, war Raupachs Talent nie geartet, am wenigsten, als er seine Feder in die schleppende Tinte der Tendenz tauchte und in anderer Weise, als er wünschte, den Beweis lieferte, daß man mit hohlen Phrasen und tendenziösen Etiketten keine Gestalten schaffen kann, so wenig als eine mit Annoncen bedeckte hohle Boulevardsäule menschliche Sprache gewinnen oder nur, wie die Säule des Memnon, prophetisch erklingen wird. Dramatischer gearbeitet, als dies politische Tendenzdrama, ist das soziale „Saat und Frucht" (1852), dem aber auch die Absichtlichkeit aus allen Poren sieht. Es weht keine echte, vom Gedanken getragene Begeisterung durch dies Stück, das nur eine erbitterte Polemik gegen das moderne Bewußtsein atmet. Der Tendenz ist alle Charakteristik zum Opfer gebracht; und welcher Tendenz! Einer Verherrlichung des Stockregiments in Staat,

Glauben und Erziehung, der Apotheose einer brutalen Pädagogik, einer Verklärung der Knute! Natürlich sind alle Anhänger dieses liebenswürdigen sozialen Heilmittels, dieser Hippokratischen Radikalkur brave und edle Menschen, während die Söhne und Töchter, die nach den liberalen Prinzipien des Jahrhunderts erzogen sind, sich durch eine Abscheu erregende Nichtswürdigkeit auszeichnen. Als Repräsentant der human angeflogenen Erziehungskunst erscheint nun ein „konstitutioneller" Banquier, der zu seinen vielen Sünden noch die größte auf sich ladet, ein liberaler Deputierter zu sein. Der reiche Kaufmann, der Kandidat des Finanzministeriums, wird am Schlusse des Stückes als moderner Lear verrückt — oder vielmehr die latente Verrücktheit des Liberalismus und der Humanität, an welcher ihn Raupach von Anfang an leiden läßt, kommt am Schlusse zum Ausbruche! Welche aufgedunsene Tragik! Raupach könnte zehn seiner Hohenstaufentragödien darum geben, wenn er dies Stück nicht geschrieben hätte!

Raupachs schnell fertiges, flinkes Talent war natürlich ebenso für das Lustspiel, wie für die Tragödie organisiert. Er war, wie Kotzebue, glücklich darin, Zeitthorheiten und Marotten der Mode aufzufassen und zu geißeln; so in den „Schleichhändlern" die Walter-Scott-Manie, in „Allöopath und Homöopath" den erbitterten Kampf der medizinischen Systeme u. s. f. Mehrere, wie „der Zeitgeist", „Denk an Cäsar", „die geraubte Kunst", „der versiegelte Bürgermeister", sind mit Geschick entworfen und mit Witz ausgeführt. Besonders sind es zwei typische Charaktere, Schelle und Till, welche in vielen dieser Lustspiele wiederkehren, und in denen der naive und reflektierte Humor von Raupach verkörpert ist; dort der schalkhafte und burleske Volkswitz, hier ein sich selbst persiflierender Doktrinarismus. Das Frische und Sprudelnde in diesen Lustspielen und Possen Raupachs zeugt von einer unverkennbaren Begabung auch für das Komische, die sich aber in den Geleisen Kotzebues bewegte und nicht groß genug war, neue und fruchtbringende Bahnen einzuschlagen.

Ebenso produktiv wie Raupach und ihm verwandt durch die deklamatorische Richtung seiner Dramen ist Joseph Freiherr von Auffenberg*), lange Zeit hindurch Präsident des Karlsruher Theaterkomitees und großherzoglich badischer Hofmarschall, bekannt durch seine Reise nach Spanien, die er als „humoristische Pilgerfahrt nach Granada und Cordova" (1835) beschrieben hat, auf welcher er bei Valencia von

*) Joseph Freiherr von Auffenberg „sämtliche Werke" (22 Bände, 1843—47.)

Räubern angefallen wurde und trotz dreiundzwanzig erhaltener Wunden mit dem Leben davon kam. Auffenberg hat im Süden Deutschlands nicht die dramatische Diktatur zu erringen vermocht, die Raupach im Norden behauptete, obgleich viele seiner sechsundzwanzig Dramen lange Zeit auf dem deutschen Bühnenrepertoire heimisch waren. Dennoch darf man sein Talent nicht unter das Talent Raupachs stellen. Er ist ihm ebenbürtig, was Schönheit und Adel der Sprache betrifft und wirksame szenische Anordnung; er übertrifft ihn an Feuer, Schwung und glühendem Kolorit, Eigenschaften, durch welche er sich allerdings oft zu Gewaltthätigkeiten hinreißen läßt, die Raupachs ruhiger Verstand durch eine besonnene Anordnung vermied. Auffenberg erinnert weit mehr als Raupach an Schiller; er liebt weniger die psychologischen, als die pathetischen Konflikte. Das historische Heroentum, das sittliche Pathos einer energischen Gesinnung, die der Welt trotzt und sich stolz auf ihre eigne Spitze stellt, durchweht seine meisten Stücke. Er greift zwar meistens nach entlegenen Stoffen; er liebt die Naturromantik des malerischen Hintergrundes, gleichviel, ob das schottische Hochland oder das üppige Andalusien ihm Kulissen und Draperien hergiebt; er liebt die Ueppigkeit der Reime und selbst die bei den Gewittern der Leidenschaft umschlagenden Metra; aber er wählt oft Kollisionen von allgemein menschlichem Interesse oder politische Konflikte, deren Bedeutung auch in unsere Zeit hineingreift, und wie Raupach in seinen Dramen die Vertreter einer gemäßigten loyalen Gesinnung begünstigt, so Auffenberg die Männer voll „Rebellentrotz“, die freien Piraten des Meeres: die Flibustier, einen Fergus Mac-Ivor und Pugatscheff.

Auffenberg ist eine abgeschwächte Mischung von Viktor Hugo und Walter Scott, Schiller und Byron. Von dem ersteren hat er die Vorliebe für abenteuerliche Katastrophen; von dem zweiten den Reiz landschaftlicher Schilderung; von Schiller den feurigen Gedankenwurf, den er indes nicht, wie dieser, in geistvolle Antithesen kleidet, sondern mehr, wie Lord Byron, in ein glühendes Kolorit. Alle diese Autoren sind aber höhere g e i s t i g e Potenzen, als Auffenberg. Es finden sich bei Auffenberg zahlreiche schöne Sentenzen, einzelne wahrhaft geniale Wendungen; aber ihm fehlt jene unsagbare Eigenheit und geistige Konzentration, welche einen Autor erst zu einer Leuchte seiner Nation macht. Der Donner seines Pathos klingt oft hohl; sein Feuer verflackert oft ohne geistigen Stoff; sein Schwung trägt oft in die leeren Lüfte. Oft, keineswegs immer; denn es finden sich in Auffenbergs Dramen Stellen, welche auch ein charakteristisches Pathos atmen und die exaltierteste Leidenschaft in ebenso angemessener, wie hinreißender Weise ausdrücken. Die Komposition von Auffenbergs Dramen

ist meistens dramatisch, einheitsvoll, oft spannend, glücklich gesteigert, wirksam abgeschlossen; aber im Fortgange der Entwickelung tritt in der Regel ein gewaltsamer Bruch ein; es kommt anders, als man es erwartete und erwarten durfte; eine frappierende Wendung, ein exaltierter Effekt verschiebt uns auf einmal Charaktere und Situationen; mit einem Worte, die Peripetie in Auffenbergs Tragödien — wir erinnern beispielsweise an „die Schwestern von Amiens" und „Fergus Mac-Ivor" — hat stets etwas Befremdendes. Das macht für den Augenblick Effekt, zerstört aber später die dramatische Wirkung. Dies kommt daher, daß Auffenberg außerordentlich theatralisch ist; er liebt die szenische Gruppierung, die malerische Beleuchtung, die Wirkung der sinnlichen Farbe und des sinnlichen Klanges — man denke an „das Nordlicht von Kasan," in welchem die plötzlich grelltönende Glocke über dem Haupte des Pseudo-Kaisers, die geheimnisvolle Grottenstaffage der Roskolniken, der hohe Felsen, auf welchem der Held im vollen Glanze des Nordlichtes steht, während die Donischen Kosaken anstürmen, eine bedeutende und effektvolle Rolle spielen. Ebenso wirksam sind, oft auf Unkosten der dramatischen Bedeutung, die Aktschlüsse angelegt, welche auch dadurch wirken, daß Auffenberg im Gegensatze zu der üppig prangenden und allzu wortreichen Deklamation, die hin und wieder pathetische Mohnkörner ausstreut, gegen den Aktschluß hin markige dramatische Schlagworte anwendet, welche gewaltig aufschütteln und die Situation wie mit bengalischen Flammen beleuchten. Mit dieser Entfaltung äußerlicher szenischer Kraftmittel hält freilich bei Auffenberg die innere dramatische Entwickelung der Charaktere nicht Schritt. Sie geht nie schrittweise, immer sprungweise vor sich; es ist eine oft gewaltthätige Motivierung; man merkt niemals ein feineres psychologisches Messer. Der Heroismus der Charaktere wirkt zuletzt monoton; er schwebt wie eine allgemeine Atmosphäre über ihnen, in welche alle untertauchen, und von welcher plötzlich auch die weiblichsten Frauen angesteckt und in Heldinnen oder gar in Mörderinnen verwandelt werden. Es fehlen diesem Heroismus die menschlichen Vermittelungen, die zarteren Kontraste; er hat keine Genesis. Auffenbergs Muse hat wenig Oekonomie; sie bewegt sich von vorn herein auf den Höhen der Leidenschaft; sie ist eine Spanierin mit dem Dolche in der Hand. Alle ihre Gestikulationen sind pathetisch; trotz des glänzenden Kolorits fehlen den Charakteren meistens die realistischen Handhaben. Besonders sind seine Frauennaturen fast alle exzentrisch, ohne emanzipiert zu sein; eine hyperidealistische Schwärmerei oder leidenschaftliche Wildheit bestimmt ihre Handlungsweise. Der deutsche, maßvolle Sinn konnte sich für diese gewaltsamen Naturen nicht erwärmen. Die Exzen-

trizität Auffenbergs, das Uebergewicht dramatischer Malerei über dramatische Plastik und vor allem die poetische Redseligkeit, die ganz so endlos, wie bei Raupach, aber weniger gleichmäßig war, indem sie oft in trivialen Gemeinplätzen versandete und einem Gedanken „aus der ärmsten und zahlreichsten Klasse“ ein dichterisches Königsdiadem aufsetzte, oft aber auch hinreißender, als bei Raupach, in Dithyramben der Leidenschaft ausstürmte, machen begreiflich, daß Auffenbergs Talent in Deutschland nicht zu durchgreifender Geltung kommen konnte.

Seine ersten Dramen: „Pizarro“ und „die Spartaner“ sind wertlose Studien aus der Schülermappe, in denen nur das sprachliche Kolorit Funken des Talentes verrät. Dagegen atmen „die Flibustier“ einen Byronschen Piratenschwung; die tragische Kollision verläuft zwar in romanhafte Katastrophen, und fast alle Charaktere haben die gleichmäßige abenteuerliche Physiognomie, aber das Stück hat den trotzigen Rhythmus des Freibeuterkampfes.

Von den antikisierenden Tragödien Auffenbergs verdienen „die Syrakuser“ den Vorzug. Sie behandeln einen wahrhaft tragischen Konflikt und in einem würdig gehaltenen dramatischen Stile, der nur hin und wieder an überflüssigem lyrischem Schmucke, an jenen äußerlich verzierenden Metaphern leidet, welche die dramatische Kraft lähmen. Ebenso tragisch, aber mehr innerlich ist die Kollision in „das Opfer des Themistokles,“ in welchem der verbannte Griechenheld zum Throne des Perserkönigs Artaxerxes flüchtet und, von diesem aufgefordert, den Oberbefehl des persischen Heeres, das gegen Hellas ins Feld rücken sollte, zu übernehmen, sich selbst in diesem Kampfe zwischen der Dankbarkeit gegen den gastlichen Schützer und der nicht erloschenen Liebe zum Vaterlande zum Opfer bringt. Doch auch hier wird die Wirkung durch die außerordentliche Breite beeinträchtigt, mit welcher sich die gleich redseligen Perser und Griechen aussprechen und ein Stoff, der sich dramatisch wirksam in einen Akt zusammenfassen ließe, in fünf Akte auseinander gezogen ist.

Einen ähnlichen Konflikt, wie „die Syrakuser“, behandelt eines von Auffenbergs späteren Dramen: „der Schwur des Richters“, in welchem der Oberrichter von Gallway, James O'Donnel, seinen Sohn Edward als Mörder zum Tode verurteilt und hinrichten läßt. Hier nimmt indes die Vorgeschichte, welche den Konflikt hervorruft, die Hälfte der Tragödie ein; die Motivierung ist traumhaft phantastisch, nicht dramatisch einleuchtend; denn dieser Fernando Javanegra, der maurische Racheengel mit seinen ungeheuerlichen Planen, die er zufällig in Irland zu verwirklichen beginnt, ist trotz seiner in Trochäen ausströmenden Begeisterung

für die Macht der alten Mauren und den Ruhm der Väter eine allzu abenteuerliche Figur, als daß man nicht „den letzten Seufzer dieses Mauren" mit größter Gleichgültigkeit anhörte. Auch sind die Uebergänge in diesem Stücke zu gewaltsam, um nicht die Spannung zu zerreißen. Dasselbe gilt von dem Drama: „die Schwestern von Amiens", sonst einer der besten Tragödien Auffenbergs, voll treffender Charakteristik und glänzender Effekte. Hier ist der plötzliche Rollentausch der beiden Schwestern, indem sich die sanftere Rosaura aus Verzweiflung der Liebe in eine Furie verwandelt, wohl wirksam, aber durchaus unkünstlerisch. Wir heben gerade dies Stück hervor, um nachzuweisen, daß bei Auffenberg, wie bei Raupach, die tiefere dramatische Motivierung fehlt. Die Situation, in welcher Rosaura sich befindet, macht ihre Handlungsweise allerdings möglich; damit aber kann sich der Dramatiker nicht begnügen. Er muß den Charakter von hause aus in einer Einheit sehen und darstellen, in welcher seine ganze Handlungsweise mit allen Widersprüchen in prästabilierter Harmonie ihm und uns vorschwebt. Der einzelne Charakter verträgt den Widerspruch, ohne zu zerbrechen; die dramatische Kraft ist um so größer, welche uns den inneren Zusammenhalt bei verschiedenen, selbst entgegengesetzten Qualitäten darzustellen vermag. Dazu bedarf es aber einer großen Intuition und künstlerischen Ausführung, welche nicht bloß den ausgewachsenen Trieb des Charakters, sondern auch schon seinen ersten Ansatz markiert. Die Rosaura Auffenbergs würde in dieser Situation ohne Frage so handeln können, wenn der Dichter schon früher mit dramatischer Kunst durch kleine, aber bedeutsame Züge auch in ihrem sanfteren Charakter die durchbrechende Energie der Schwärmerei in ihren ersten Keimen angezeigt hätte. So aber wundern wir uns über die Explosion, da wir keinen Minengang gesehen.

In „König Erich" interessiert die düstere Gestalt des Helden, sein zur Wildheit gesteigerter Trotz und als Gegenbild die zart gehaltene Liebesepisode von Edwin und Sigrid. Die Hochlandstragödien „Wallace" und „Fergus Mac-Ivor", zu denen Walter Scotts Muse den Dichter angeregt, haben einzelne Züge von dramatischer Kraft und heroischer Größe. Der überzeugungstreue Freiheitskämpfer Wallace, den von allen Seiten der Verrat umgarnt, der dem Könige Edward als ein schottischer Posa gegenübertritt, und um den die verschmähte, königlich gesinnte Lady Mar, die treue, schwärmerische Helene, der nichtssagende Prätendent Bruce, und der schlaukräftige Edward sich wirksam gruppieren, interessiert nicht weniger, als jener ehrgeizige Schottenhäuptling, der die Sache der Stuarts verteidigt, um selbst die Königskrone Schottlands zu erobern. Die Vaterlandsliebe

des Helden, die mit seinem Ehrgeize Schritt hält, findet oft einen wahrhaft schönen dichterischen Ausdruck:

„Erweitern will ich fechtend mein Gebiet,
Den Herrscherarm ums grüne Erin schlagen
Und um das heil'ge Kreuz von Edinburgh.
Die alten Stämme wird mein Schwert behüten
Die prachtvoll, wie Walhallas Eichen blühn:
Der Vorwelt Göttergruft soll ruhn im Frieden,
Die Hünensäul' im Abendrote glühn!
Das Hifthorn, das den Morgenstern begrüßt,
Wird wieder schallen wie in Odins Tagen:
Der Bergsee, den die feuchte Wolke küßt,
Soll Ivors krongeschmückte Wimpel tragen!

oder am Schlusse, wo der in Carlisle zum Tode verurteilte Held ausruft:

„Nun, Henker, kommt und hebt das Schwert empor,
Dann aber pflanzt mein Haupt auf Schottlands Thor!
Im Tode selbst will ich hinübersehen
Nach meines Vaterlandes blauen Höhen!"

Die Katastrophe selbst wird wieder durch einige theatralisch wirksame Fallthüren des Zufalles herbeigeführt, die indes hier eher am Platze sind, weil sie die tragische Ironie zur Geltung bringen, durch welche Mac-Ivors ehrsüchtige Planmacherei sich selbst zu Falle bringt. Einen ähnlichen usurpatorischen Rebellenchef schildert Auffenberg in dem „Nordlicht von Kasan", nur daß hier Pugatscheff als Betrüger dasteht und allein durch die wilde und trotzige Kraft interessiert, mit der er seinen Betrug durchführt. Es fehlt indes dem Stoffe jene wahrhaft tragische Peripetie, welche Schiller mit tiefem künsterischem Instinkte in die Anlage seines Demetrius verwebt. In dem „Propheten von Florenz" ist besonders die Szene zwischen dem Papste und zwischen Savonarola originell erfunden und groß gedacht. Schon zu mehreren der erwähnten Stücke hat Auffenberg die Anregung aus Novellen und Romanen entnommen; doch sind es besonders drei Dramen, die ganz auf dieser Grundlage ruhen und zu Auffenbergs populärsten Dichtungen gehören: „Der Löwe von Kurdistan", „Ludwig XI. in Peronne" und „das böse Haus". Unsere Dramatiker besitzen eine eigentümliche Prüderie in bezug auf die Wahl der Stoffe und glauben die schönsten Juwelen aus ihrer Dichterkrone zu verlieren, wenn sie einmal nach einem novellistisch verarbeiteten Stoffe greifen. Wo bleibt denn, heißt es, die Originalität der Erfindung? Sie vergessen dabei, daß ihr großes Musterbild Shakespeare fast alle seine Stoffe Novellen oder selbst anderen gleichzeitigen Stücken entlehnte, und daß man bei einer dramatischen Dichtung, die fest auf ihren eigenen Säulen ruht, nach keiner

weiteren Legitimation fragt. Etwas anderes ist eine theatralische Zuschneiderei, welche den gefundenen Rohstoff, so gut es gehen will, unverarbeitet zusammenheftet. Doch eine dramatische Dichtung mag ihren Stoff hernehmen, woher sie immer will: ist er gegliedert nach den Gesetzen ihrer Gattung, ist er bewältigt durch einen gedankenkräftigen Genius, so bleibt sie ein Originalwerk. Der Roman wird indes dem Dramatiker selten mehr bieten, als einzelne Situationen, Verwickelungen, Charaktere, als förderliche Anregungen und Stützen des schöpferischen Genius, da sein künstlerischer Schwerpunkt nach der entgegengesetzten Seite hin fällt; die Novelle dagegen giebt dramatisch lebendigere Skizzen, die sich zu künstlerischer Architektonik eignen, aber doch erst durch die Ausführung des dramatischen Genius ein selbständiges Leben erhalten. Von Auffenbergs erwähnten Schauspielen sind zwei nach Romanen von Walter Scott gearbeitet, eins unseres Wissens nach einer Erzählung von Balzac. Es fehlt ihnen eine tiefere tragische Kollision; es sind meistens Schauspiele mit behaglichem Ausgange, ohne durchgreifende Energie des Grundgedankens; und daß sie gerade längere Zeit die Bühne beherrschten, hat viel dazu beigetragen, daß man Auffenberg nur zu den dichterisch gefärbten Bühnenpoeten, zu den Routiniers des Effektes rechnete. Indes haben diese Stücke auch wieder Vorzüge, die der Dichter mehr auf seine anderen Werke hätte übertragen sollen. Es ist dies besonders eine bei weitem sorgsamere, mit den feinsten Nüancen schattierende Charakteristik, die der Romandichter ihm an die Hand gab, und, was damit zusammenhängt, eine schlagendere dramatische Motivierung, durch welche die Spannung begründeter und die Wirkung durchgreifender wird. „Der Löwe von Kurdistan“ hat von diesen Dramen am meisten einen spielerisch romantischen Anstrich; das ritterlich burschikose und theatralisch Pomphafte wiegt darin vor; aber es weht uns doch aus dem Verhältnisse zwischen Saladin, der hier als Verkleidungsrolle verwertet wird, und Richard Löwenherz jener Hauch großartiger Toleranz entgegen, der auf die humane Gesinnung unseres Jahrhunderts niemals seine Wirkung verfehlen wird. Auch ist der dramatische Stil kernhaft und sachlich gediegen. In „Ludwig XI. in Peronne“ und „Das böse Haus“ ist der Charakter des französischen Königs ein meisterhaft gezeichnetes Bild, zu welchem freilich zwei so verschiedene und so bedeutende Geister wie Walter Scott und Balzac, die Grundzüge geliefert. Doch bleibt Ludwig XI. in beiden Stücken eine glänzende Studie für den Charakterdarsteller, und man kann nur mit Bedauern sehen, daß sie vom Repertoire verschwunden sind. Freilich ist die Komposition im ersten Drama locker und das Interesse geteilt, indem der zu Grunde liegende Roman mit seinen breiten

Gruppen die dramatische Einheit zersprengt und Quentin Durward zur Episode zu bedeutend, zum Hauptelden zu unbedeutend ist. Das zweite Drama aber ist nicht viel mehr, als eine dramatisierte grelle Anekdote mit jenem pikanten, psychologischen Beigeschmacke, den Balzac liebt. Ein Geizhals, der sich als Nachtwandler selbst bestiehlt, ist in Wahrheit eine im höchsten Sinne komische Lustspielfigur, mit der sich Molières „avare" an Tiefe nicht messen kann, und daß am Eingange des Stückes einige Galgen mit vier gehängten Lehrlingen stehen, auf welche der Verdacht des Diebstahls fällt, würde als derbe Vignette im Geschmacke des Säkulums noch immer nicht den Lustspielcharakter verfälschen. Auch das Verhältnis des Königs zum Meister Kornelius bietet außerordentlich komische Seiten, und die Schlußwendung, wie der König den gefundenen Schatz, d. h. die vom nachtwandelnden Geizhals vergrabenen, ihm gehörigen Kostbarkeiten als sein Eigentum beansprucht, ist überaus drastisch. Ebenso der im großen Käfige herumgetragene und vortrefflich gepflegte Barbier Olivier le Daim, mit dessen Schicksal der abergläubische König das seinige eng verknüpft glaubt, weil eine Prophezeiung ihm verkündet hat, sein Todestag werde dem Todestage des Barbiers unmittelbar folgen. Dagegen ist die Szene zwischen Kornelius und seiner Schwester grell und widerlich; ebenso das Verhältnis zwischen Maria und ihrem Gatten Saint-Vallier. Auch das Schicksal des liebenden Georges, der abwechselnd im Schornsteine, im gefährlichen Kaminverstecke und in der Folterkammer erscheint, ist zum Komischen zu ernst und zum Tragischen zu bizarr, so daß das ganze Stück den Eindruck einer Tragikomödie macht, ohne daß wir zu der prätentiösen und gewaltsamen Erklärungsweise dieser Mischgattung unsere Zuflucht nehmen, mit welcher Hebbel seinem mißlungenen „Trauerspiele in Sizilien" das Etikette einer originellen Bedeutung anheften wollte, ähnlich dem Naturforscher, der durch „ein Mondkalb" die Gattungen der Zoologie zu bereichern glaubte.

Dies bahnt uns den Uebergang zu Auffenbergs umfangreichster Dichtung „Alhambra" (3 Teile, 1829—30), die der Dichter ein Epos in dramatischer Form nennt und damit selbst in eine wenig berechtigte Zwittergattung verweist. Wir haben es hier mit einem Werke von gewaltigen Dimensionen zu thun, in welchem einzelne Akte zu Bänden und einzelne Erzählungen der handelnden Personen zu umfangreichen epischen Gesängen anwachsen. Dadurch erhält die vorzugsweise dramatische Dichtung, in welcher sich ein großer historischer tragischer Konflikt zu einzelnen ebenfalls tragischen Kollisionen gliedert, einen Anstrich von Formlosigkeit, durch den noch die abschreckende Wirkung gesteigert wird,

welche poetische Riesendichtungen im Umfange der Messiade auf das deutsche Publikum ausüben. Wir haben es hier nicht mit einem Cyklus von Tragödien zu thun, wie bei Raupachs „Hohenstaufen"; es sind nur drei eng verknüpfte Stücke mit denselben handelnden Personen, von denen das letzte auf dem Prokrustesbette des „dramatischen Epos" zu vier Bänden auseinander gerenkt wird. So ist das ganze Werk ein unicum in unserer Litteratur, das eine außerordentlich ausdauernde poetische Genußfähigkeit voraussetzt, um so mehr, als der Hauptinhalt des Ganzen, der Glaubenskampf zwischen den letzten Mauren von Granada und den christlichen Helden Spaniens, der Sieg des Kreuzes über den Halbmond in einem der schönsten Länder der Erde, wohl dem poetischen Kolorit glänzende Farben leiht und auch eine allgemein gültige, elegische Seite der Geschichte ertönen läßt, aber für die Gedankenwelt der Gegenwart doch keine eingreifende Bedeutung hat.

Der große Glaubenskampf, die Achse der ganzen Dichtung, bestimmt natürlich ihre Färbung und geistige Haltung, freilich zu ihrem großen Schaden in bezug auf Popularität und Genießbarkeit; denn der Dichter hat nicht nur die Fülle seiner Detailkenntnisse in bezug auf den Muhamedanismus in wenig ersprießlicher Weise ausgekramt, in einer Weise, welche oft einen vollkommen exotischen und wenig aromatischen Duft und eine nach Hilfe schreiende Dunkelheit verbreitet, der dann in rettenden Noten ein gelehrtes Licht angesteckt wird; sondern er hat sich auch, um den Anforderungen des Epos gerecht zu werden, eine eigentümliche Göttermaschinerie erfunden, deren Räder und Kurbeln in visionären Verzückungen knarren, welche die jenseitige Welt des Glaubens erhellen, die in phantastischem Gewölke über den Häuptern der Kämpfer ruht. So dichtet die aus tiefer Gruft erstehende greise Maurenfürstin Sarracinna eine muhammedanische divina commedia, indem sie in einer Vision an der Hand des Propheten durch Hölle und Himmel gewandelt ist, eine Schilderung, die in feurigen, grandiosen, originellen Bildern, in einem Opiumrausche der Begeisterung schwelgt. Vortrefflich ist besonders die Darstellung der großen Poeten des Morgenlandes in ihrer himmlischen Erscheinung, während die Reihe der paradiesischen Glaubensfürsten durch notizenhafte Trockenheit ermüdet. Eine andere große Vision erzählt der Abencerage Seïr, der sich zum Christentum bekehrt. Dieser poetische Tag von Damaskus, den ihm ein himmlisches Licht in die Seele gestrahlt, wird in Trochäen gefeiert, die sich plötzlich zum großen Nachteile der Dichtung in Hexameter verwandeln, denen die mit Konsequenz als Kürzen gebrauchten Längen, besonders in den Daktylen, einen choliambischen Anstrich geben, so daß man bei jedem rhyth-

mischen Tänzerschritte über einen in den Weg geworfenen Klotz stolpert. Der hinkende Charakter der Verse teilt sich der ganzen Dichtung mit, diesem umfangreichen epischen Einschiebsel, das für den Mangel an geläutertem Geschmack und an der Solidität künstlerischer Bildung selbst bei unleugbaren Talenten kein erfreuliches Zeugnis ablegt. Außer diesen beiden Visionen, die der Dichter jongleurartig wie Fäden von beispielloser Länge aus dem Munde seiner Helden zieht, findet sich noch eine Fülle visionärer Anschauungen, trunkener Glaubensbilder, missionseifriger Begeisterungen wie bei der Sklavin Esperanza, innerer Glaubensschwankungen und Apostasien, wie bei der Königin Alfaïma und der Königstochter Zoraïde. Ein origineller Einfall des Dichters war es, den verschleierten Propheten von Khorassan, der schon aus Thomas Moores „Lalla Rookh" bekannt ist, im Abendlande wiedererscheinen zu lassen, um auch dem dämonischen Element in der Dichtung eine Stelle zu verschaffen. In der That liegt in der wilden Magie des geheimnisvollen Afrikaners eine eigentümliche Kraft, die sich oft in gewaltigen Gedanken erhebt von einer Tragweite, die über den Unterschied der Glaubensanschauungen hinausgeht, die aber wiederum getrübt wird durch das fremdartige und barocke Detail aus den arabischen Geheimwissenschaften, das erst durch Noten dem Verständnisse genähert werden muß.

Ein Vorspiel: „Boabdil in Cordova", zeigt uns den gefangenen Maurenprinzen vor dem Throne Ferdinands und Isabellas, vor welchem auch die Entdecker und Besieger der transatlantischen Welt, Columbus und Cortez, verheißungsvoll stehen. Wir sehen den Stern Spaniens aufsteigen über einer anderen Hemisphäre! Um so gewaltiger ertönt die Mahnung, den eigenen Boden der Heimat von den Eindringlingen zu befreien. Boabdil wird freigelassen und nach Granada mit der Botschaft des neuen Krieges zurückgeschickt; denn die Monarchen wissen wohl, daß sie mit diesem ehrgeizigen Prinzen die Zwietracht und innere Auflösung nach Granada heimsenden. Die erste Tragödie „Abenhamet und Alfaïma", beginnt mit dem Parteienkampfe der Zegris und Abenceragen, des heftigen, kriegerisch gesinnten und des milderen, gebildeteren Stammes, des maurischen Berges und der maurischen Gironde, die nach Art der Schillerschen Chöre in der „Braut von Messina" sich gegenüberstehen und aussprechen. Boabdil stößt seinen Vater vom Throne und sucht sich Alfaïmas, die er liebt, während sie dem Abenceragen Abenhamet ihr Herz geschenkt, zu bemächtigen. Abenhamet wird mit den Zegris ins Treffen geschickt, verliert, von diesen verraten, seine Fahne, wird vor Gericht gestellt, verurteilt und nur dadurch gerettet, das Alfaïma Boabdil ihre Hand giebt. Der Abencerage macht

der Geliebten Vorwürfe und fällt durch Boabdils Schwert, als er zwischen den zürnenden Fürsten und die Königin tritt. In diesem Drama ist vollkommene Einheit der Handlung, dramatisches Leben, eine ergreifende Kollision, und nur die Maurenfürstin Sarracinna, die zur Unzeit aus der Totengruft emporsteigt, stört den Fortgang durch ihr höllisch-himmlisches Gespinnst. Die zweite Tragödie, „die Gründung von Santa-Fé“, spielt mehr im christlichen Lager und behandelt eigentlich die Gründung der Inquisition. Die hierauf bezüglichen Szenen, sowie der Schlußakt, in welchem Isabella, die Löwin von Espona, ihren ganzen Heroismus entfaltet, gehören zu den großartigsten Talentproben Auffenbergs. Besonders tritt der Charakter des Königs Fernando so markiert, bedeutend, in so großer historischer Auffassung und dabei so menschlich individualisiert hervor, daß man bedauern muß, in den lyrischen Wetter- und Lavagüssen einer reichen Phantasie nur selten dies scharfe dramatische Gepräge wiederzufinden.

In dem Hauptteile des „Alhambra“, der fünfaktigen Riesentragödie, „die Eroberung von Granada“, verdient wohl der erste und der letzte Akt den Vorzug, indem im ersten der Kampf Gonsalvos zwischen dem Versprechen, das er seiner arabischen Geliebten gegeben, und seiner Feldherrnehre und Laras aufopfernder Heldenmut tragisches Interesse einflößt, im letzten aber das diabolische Wesen des Muselrah in den originellsten Gestalten und Gedanken zur Geltung kommt, und in so bizarren Bildern, daß man Auffenberg einen orientalischen Grabbe nennen könnte. Dieser geheimnisvolle, verschleierte Berberfürst offenbart sich als ein arabischer Höllengeist, der in verschiedener Gestalt, unter anderem auch als Prophet von Khorassan, auf der Erde erschienen ist, und zwar stets als der Todesvogel des Islam. Höchst originell ist die altarabische Mythologie, die unter den Grundfesten des Alhambra eine bizarre Auferstehung feiert. Und wer vielleicht, zurückgestoßen durch das arabische Kauderwelsch, das diese Urgötter des brennenden Yamen sprechen, durch diese unersättliche Schwelgerei der Phantasie in den geheimnisvollsten und kolossalsten Bildern des uralten Beduinenglaubens, die uns wie zu Gestalten zusammengeronnene Dampfnebel des aromatischen Mokkatrankes erscheinen, das Talent des Dichters auf diese Zickzackblitze einer an altarabischen Studien vampyrartig vollgesogenen Phantasie, auf ihre für den guten Geschmack unerquicklichen Entladungen beschränken möchte: den verweisen wir auf die Schlußszenen der Foliodichtung, in denen ihre elegische Bedeutung am schönsten austönt, auf die fast wahnsinnige Trauer des besiegten und verbannten Königs, in denen das Dramatische in den hin und her greifenden Bildern leidenschaftlicher Aufregung, die selbst nach Witzen hascht, zur

Geltung kommt, wie das Lyrische in den schön gefärbten maurischen Trochäen.

Ein fünfaktiges Nachspiel zum „Alhambra“ ist „der Renegat von Granada“, ein dramatisches Nachtstück in Callotscher Manier, in welchem uns ein Aufstand der Moriscos und die Segnungen der Inquisition in grellen Bildern am Faden einer noch grelleren Fabel vorgeführt werden. Ein Hauptmotiv, die Doppelgängerei und der Sturz in den Abgrund, ist aus „den Elixieren des Teufels“ entlehnt. Wenn uns in dieser Dichtung eine oft überspannte Wildheit, die aber nie ohnmächtig die poetische Faust ballt, sondern stets mit angemessener Kraft ausrast, wenn uns die Fülle sinnlicher Gräuel, ein zu äußerliches Raffinement der Qual zurückstößt, so entschädigt dafür eine mit vielem Glücke individualisierende Charakteristik, indem sowohl die Gestalt des Großinquisitors drastisch hervortritt, mit seinem grünen Schirme, seiner simulierten Kurzsichtigkeit, mit seiner wie Folterzangen zwickenden Sprechweise, mit seiner aschgrauen, mörderischen Indifferenz und seinen zwölf gehätschelten Katzen, als auch die des gefräßigen und geschwätzigen Priors, dessen breiter, unter der Körperlast stöhnender Humor durch die Gärtnerschere gewinnen würde.

Wir haben das Bild Auffenbergs um so vollständiger entrollt, je weniger seine Dichtungen an der breiten Heerstraße liegen, welche die Tageskritik und die in ihren Gleisen sich bewegende Litteraturgeschichte betritt. Es ist das Bild eines dichterischen Talentes, welches meistens von echtem Schwunge getragen wird. Auffenberg ist ein unausgegohrener Schiller, durch seine mehr romanische, als romantische Richtung der Gegenwart entfremdet.

Ein bei weitem größeres Publikum als Auffenberg und mehr Anerkennung von seiten der Tageskritik ist dem Dichter der „Griseldis“ und „des Sohns der Wildnis“, Friedrich Halm (Graf Münch-Bellinghausen aus Krakau, 1806—1871), zu teil geworden*). Der Dichter, aus einer österreichischen Beamtenfamilie stammend, schlug selbst die büreaukratische Karriere ein und verfolgte sie mit Ausdauer, bis er später als Vorstand der Hofbibliothek und Intendant der Kaiserlichen Hofbühne eine amtliche Stellung fand, die seinem geistigen Streben besser entsprach. Großen Einfluß hatte in der Jugend auf ihn der Umgang mit dem Benediktiner Michael Leopold Enk von der Burg, einem geistreichen Kopf, der sich selbst auch dichterisch versucht, vor allem aber sich mit der Theorie der Tragödie angelegentlich beschäftigt hatte. Im Konflikt mit den Schranken seiner Lebensstellung ging Enk unter und endete durch Selbstmord.

*) Friedrich Halms „Werke“ (12 Bde., 1856—71).

Halm besitzt ohne Frage Geschmack und Maß in einem viel höheren Grade, als Auffenberg, und vor allem, was diesem fehlt, eine psychologische Motivierung, die in ihrer sanft steigenden und fallenden Allmählichkeit das Verständnis des Hörers in anmutiger Weise gewinnt. Seine Hauptdramen behandeln psychologische Experimente, und zwar raffinierter Art; aber die Behandlungsweise ist ohne alle Bizarrerie, klar und einleuchtend, so daß man das Raffinement des Stoffes über der geschmeidigen und einschmeichelnden Form vergißt. Auch bei Halm ist das deklamatorische und lyrische Element vorherrschend, wie bei Raupach und Auffenberg; aber Halm bringt mehr Schattierung und Steigerung herein, mehr Nüancen und Uebergänge. Seine Dramen sind künstlerisch entworfen, mit weiser Oekonomie und Berechnung; sie sind geschmackvoll ausgeführt; der Stil hat einen originellen Schmelz, einen duftigen Schmetterlingsstaub auf seinen Schwingen, der ihn von den trivialen, gänzlich abgestäubten Jamben der Alltagspathetiker unterscheidet; er hat dramatische Einschnitte und läßt das Charakteristische durchtönen, ohne es scharf zu markieren. Hierzu kommt Berücksichtigung der Bühnenwirkung ohne Effekthascherei, verständige Gliederung der Akte, naturgemäße Entwickelung der einen Szene aus der anderen ohne alle Gewaltsamkeit, strenges Festhalten der Haupthandlung und ihres dramatischen Ganges, ohne sich zu Episoden verleiten zu lassen — kurz, eine Menge unleugbarer künstlerischer Vorzüge, die sich auch durch den erweckten Anteil und das festgehaltene Interesse der Hörer belohnen. Trotz dessen sind die beiden bekanntesten Halmschen Tragödien und Dramen weder tragisch, noch dramatisch zu nennen; die Kollisionen in ihnen sind weder ernst, noch tief; sie sind eigentlich melodramatisch, und Violinen, Mandolinen, Aeolsharfen hinter der Szene würden den Effekt nicht stören. Eine Reihe psychologischer Zustände, auch mit größter Folgerichtigkeit vorgeführt, giebt noch immer kein Drama. Was aber ist die „Griseldis“ und „der Sohn der Wildnis“ anderes, als eine Reihe psychologischer Tableaus! Dabei sind die Tableaus in das verklärende Licht einer Idealität gehängt, die zu ihrem Inhalte nicht paßt, einer Sittlichkeit, gegen welche der gesunde Geschmack und die männliche Kraft notwendig reagieren müssen. Nichts ist entnervender, als eine süßliche Passivität, nichts wirkt abstumpfender, als der träumerische Opiumdusel einer hingebenden Sentimentalität. Die Halmschen Helden und Heldinnen haben die Passivität von Somnambulen, die mit ihrem Willen im Banne des Magnetiseurs stehen. Griseldis ist das Weib, wie es nicht sein soll, Ingomar der Mann, wie er nicht sein soll — oder man muß den Adel der Menschenwürde und die Hoheit sittlicher Selbstbestimmung für nichts achten. In

beiden Stücken bleibt wohl eine Art von Reaktion nicht aus; aber sie ist zu schwach im Vergleiche zum kranken und schädlichen Stoffe, zur sittlichen Barbarei, die ihnen zu Grunde liegt. „Griseldis“ (1834) behandelt die Frauenliebe als Gegenstand einer Wette, wie einen Hahnenkampf oder ein Pferderennen. Dies genügt, um den sittlichen Standpunkt des Stückes zu brandmarken. Held Percival wettet mit der Königin, daß die Liebe seiner Gattin jede Probe bestehe. Das Experiment wird gemacht! Es beginnt die Hetzjagd der Armen; sie wird psychologisch gemartert mit allen erdenklichen Daumenschrauben und Folter-Instrumenten; Held Percival spielt selbst den Folterknecht mit einer wahrhaft ehernen Stirne und schmunzelt in den Bart, wenn das Opfer seiner Wette wieder einen Torturgrad ruhmvoll bestand; denn nun hat er ja Aussicht, zu gewinnen. Endlich hat Griseldis ohne zusammenzubrechen, ohne in ihrer Liebe irre zu werden, mit Segenssprüchen auf den Lippen die Folter überstanden. Sie erfährt jetzt, daß alles nur ein Spiel gewesen, und es ist nur ein schwacher Ausbruch ihrer gerechten Entrüstung, daß sie jetzt die Liebe ihres Gatten verschmäht. So wird Percival noch am Schlusse um eine Nasenlänge geschlagen. Das Publikum hätte indes von Anfang an ein Recht gehabt, über ein so unwürdiges Spiel entrüstet zu sein, das sich ihm mit der Anmaßung tragischen Interesses aufdrängt, denn man kann mit einem solchen Helden aus dem Jockeyklub keine Sympathie empfinden; aber auch die gequälte plebejische Schönheit die in einer so raffinierten Weise ihre aristokratische Ebenbürtigkeit beweisen soll, flößt kein anderes Gefühl ein als ein etwas triviales Mitleiden und hin und wieder den Wunsch, es möchte sich ein Atom Furie in dieser unermeßlichen Mischung von Liebe und Hingebung niederschlagen, es möchte in dieser glorienhaften Märtyrergestalt nur ein Nerv, nur eine Fiber — und wär's auch nur einen Augenblick — vor Grimm und im Streben nach Vergeltung zucken! Das Publikum hat indes den passiven Heroimus beweint und applaudiert, und zwar nur deshalb, weil in der That das dichterische Talent Halms so weiche Tinten wählte, den grausamen Stoff in einen solchen lyrischen Zauber kleidete, die Klippen des Problems auf glatter Bahn in dichterischer Schwanengondel so glücklich umschiffte, daß man einen Augenblick glauben konnte, sich in der Sphäre reiner, idealer Menschlichkeit zu bewegen. Hätte Hebbel, mit welchem Halm, bei dem größten Gegensatze in der Behandlungsweise, darin Aehnlichkeit hat, daß er psychologische Probleme liebt, diesen Stoff gewählt: er würde seine scharfen und verletzenden Seiten mit solcher Kraft und Wahrheit herausgekehrt haben, daß die Dichtung gewiß für das große Publikum ungenießbar geworden wäre.

„Der Sohn der Wildnis“ (1842), das Drama Halms, welches nächst der „Griseldis“ die größten Bühnenerfolge errungen hat, ist freilich weniger verletzend für das unverdorbene Gefühl, aber mehr eine dramatisierte Allegorie, als ein Drama; und an die Stelle der störenden Tortur in der „Griseldis“ ist hier eine störende Dressur getreten. Der Sieg der Kultur durch die edle, liebende Weiblichkeit, überhaupt durch Amors Macht über die Barbarei ist wohl ein poetischer Grundgedanke; aber er weist von Hause aus mehr auf lyrische und psychologische Tableaus hin, als auf eine energische dramatische Haltung. Hierzu kommt, daß Halm die beiden Gegensätze nicht rein ausgeprägt, sondern beide durch einen Zusatz von Sentimentalität verfälscht hat. So ist Parthenia kein heiteres und unbefangenes Kind hellenischer Kultur, sondern eine durch des Dichters Fügung von Massilia verschlagene Salonschönheit, welche sich bei der Zähmung des wilden Tektosagen aller Hilfsmittel moderner Koketterie bedient und sich, während ihr oft die süßlichsten Albumverse sentimentaler Wiener Dandys in die Ohren klingen, im ganzen mit einer wenig weiblichen Bravour benimmt. Und dieser Ingomar ist trotz seines Bärenfelles ein gründlich gebildetes Naturkind, welches in Hegelschen und Schillerschen Worten sich ergeht, „des Lebens ganzen Inhalt einsetzt“ u. s. f. Auch macht auf jedes gesunde Empfinden der löwenmähnige Barbarenfürst des ersten Aktes einen wohlthuenderen Eindruck, als der geschorene Sklave des letzten. Wenn man indes einmal das Mißliche einer dramatischen Dressur oder Tortur beiseite läßt, so ist die Komposition beider Dramen voll künstlerischer Spannung und Steigerung und mit großer technischer Sicherheit entworfen; einzelne psychologische Züge und lyrische Schönheiten überraschen, und die Sprache hat Adel und Schmelz, obschon der Gedanke oft aus den prachtvollen Aermeln der Diktion sehr magere Arme hervorstreckt.

„Der Adept“ (1838) kann sich dieser künstlerischen Vorzüge, besonders einer einheitsvollen und straffen Kollision, nicht rühmen. Er ist episch breit ergossen; und der Dichter hatte nicht die Kraft, den tief in die Zeit eingreifenden Grundgedanken, die Macht und den Fluch des Goldes, in scharf ausgeprägten Gestalten und einer spannenden Fabel zur Geltung zu bringen. Die Handlung bewegt sich im Zickzack hin und her fahrend, dagegen ist die Dichtung gedankenreich. „Camoëns“ ist eine einzige lyrische Szene, deren Schwung durch eine das Ganze durchwehende Lazarettluft gehemmt wird. Das Streben Halms im „Sampiero“ (1844) und „Maria de Molina“ (1847), ernstere historische Konflikte zu gestalten und eine präzisere dramatische Form zu gewinnen, ist gewiß

anerkennenswert. Diese Stücke haben bei weitem nicht den Erfolg gehabt, wie „Griseldis" und „der Sohn der Wildnis," sind aber frei von ihren krankhaften Auswüchsen und süßlichen Wendungen. „Sampiero," der korsische Freiheitsheld, der aus fanatischer Vaterlandsliebe sein Weib ermordet, ist eine durchweg männliche Heldengestalt voll Kraft und Begeisterung, und die Königin Maria in ihrem Konflikt zwischen der Liebe zu Diego und der Pflicht der Mutter und Königin gegen den Sohn und Thronerben eine würdig gehaltene dramatische Heldin. Dennoch war diesen größeren Aufgaben das theatralische Geschick Halms nicht in gleichem Maße gewachsen, und die Einfachheit im Fortgange der Handlung schloß jene Effekte aus, mit denen der Dichter das Publikum in seinen Lieblingsstücken verwöhnt hatte. Wohl aber war der Stil des in Prosa geschriebenen „Sampiero" mit seinem markigen Schwung von Bedeutung für den Entwickelungsgang des Dichters, indem sich seine Muse durch denselben von allzu großer Weichlichkeit emanzipierte. Die hierdurch gewonnenen Vorzüge kamen in höchst wirksamer Weise in Halms großer Tragödie: „der Fechter von Ravenna" (1854) zur Geltung, indem hier ein männlicher Schwung und die dämonische Charakterzeichnung, wie z. B. die des Caligula in scharf pointierter Haltung sich über das Niveau der früheren Halmschen Dichtweise erheben. Der Gang der Handlung ist durchsichtig und von dramatischer Steigerung; der Konflikt hat eine tragische Größe, die allerdings auf uns, wie alle antiken Opferungen aus Patriotismus, sobald sie die Familienbande zerreißen, einen befremdenden und grausamen Eindruck macht. Das Stück, am Wiener Burgtheater mit großem Erfolg aufgeführt, war anonym erschienen; es wurden über seine Autorschaft die verschiedensten Meinungen aufgestellt; bald sollte ein jüngerer österreichischer Poet, unterstützt von Heinrich Laubes sicherer Bühnentechnik, den „Fechter" geschaffen haben, bald riet man auf Grillparzer, an den einzelne kräftige Züge, die Art und Weise der Versbildung im letzten Monologe des Thumelicus, der Charakter des Caligula und selbst ein episodisches Frauenbild, wie das Blumenmädchen Lycisca, hinzuweisen schienen, während für die Autorschaft Halms die quälende Dressur sprach, welche durchaus aus dem Sohn Armins einen Freiheitshelden machen will, obschon er nicht das geringste Talent dazu hat, und überdies das Tableauartige der ganzen Entwickelung. Die deutsche Kritik, welche hier wie die Naturforscher ex ungue leonem erraten sollte, hat nur den Beweis liefern können, wie schwierig es ist, bei der durchgängigen Gleichförmigkeit des Stiles in den pathetischen Jambentragödien die einzelnen Dichter zu unterscheiden. Die Autorschaft des „Fechters von Ravenna" sollte, ganz abgesehn von dem

anfänglichen Geheimnis, noch zu seltsamen Verwickelungen Veranlassung geben. Ein bayrischer Schullehrer, Bacherl, der ein Stück, „die Cherusker in Rom", dem Wiener Burgtheater eingeschickt hatte, machte in Folge der bis jetzt noch unerklärten Aehnlichkeiten, die sowohl der Stoff desselben, als auch seine szenischen Anordnungen mit dem „Fechter" hatten, Ansprüche darauf, das Original dieser Kopie geschaffen zu haben, ja geistige Eigentumsrechte an ihr zu besitzen. Die Augsburger Allgemeine Zeitung wurde die Vorkämpferin Bacherls; das Münchener Publikum rief diesen nach einer Aufführung „des Fechters" als Autor heraus, und die Erklärungen Laubes und Halms genügten nicht, die Gegner zu entwaffnen. Ueber dichterische Originalität herrschen im ganzen trotz der Studien der antiken Dramen und Shakespeares noch immer befremdende Anschauungen. Man hat den Stoffquellen der andern großen Dichter noch immer nicht genugsam nachgespürt — und selbst Schiller, obgleich er historische Stoffe wählte, hat oft mittelmäßige Dichtungen benutzt, in denen andere Vorgänger denselben Stoff behandelten. Es ist z. B. unbegreiflich, daß noch niemand auf die Aehnlichkeit der Situationen und Charaktere in Otways „Don Carlos" und in dem Schillerschen aufmerksam gemacht hat. Hier finden wir die Liebe zwischen dem Prinzen und der Königin; hier die Eboli, welche den Prinzen liebt, von ihm verschmäht wird und den König zur Eifersucht reizt; hier finden wir sogar einen Vertrauten des Prinzen, Posa — also selbst die Namen hat Schiller der englischen Tragödie des 17. Jahrhunderts entlehnt. Daß lange vor Schiller Spieß eine deutsche „Maria Stuart" gedichtet, die in Mannheim während der Anwesenheit des Dichter-Dramaturgen zur Aufführung kam, und in welcher selbst die Begegnung zwischen den beiden Königinnen nicht fehlt, ist eine bekannte Thatsache. Die griechischen Dramatiker haben meistens dieselben in allen ihren Motiven fertigen Stoffe behandelt. Man wird also doch wohl zu dem Resultate kommen können, daß es gleichgiltig ist, woher der Dichter seinen Stoff nimmt, und daß es kein anderes geistiges Eigentum giebt, als dasjenige, welches auf der Originalität des dichterischen Talentes und Genies beruht. Bacherls rohe Schülerarbeit ist nur eine zufällig vorausgehende Parodie des Halmschen Stücks, und die spätern Abenteuer des fahrenden Dorflehrers bewiesen zur Genüge, wie mißlich und bedenklich der Trotz auf geistiges Eigentum wirkt, wenn das Eigentum von einer untaxierbaren Wertlosigkeit ist. Was nun den „Fechter von Ravenna" anbetrifft, so durchweht ihn ein warmer patriotischer Schwung, der nur an einer gewissen deklamatorischen Monotonie leidet, indem seine Hauptvertreterin Thusnelda von Anfang an alle Schläuche ihrer Begeisterung

öffnet, so daß keine Steigerung mehr möglich ist. Caligula ist ein schwunghaftes Charakterbild, obgleich im Verhältnisse zu seinem Eingreifen in die Handlung zu luxuriös ausgestattet, zu porträtartig abgesondert. Auch zeugt es jedenfalls von großer Kühnheit, einen so wenig heroischen Helden zu wählen, wie Thumelicus, und durch seine naive und naturwüchsige Haltung, wie durch die warme, ungesuchte Gladiatorenbegeisterung ein Interesse für ihn erwecken zu wollen, welches die stets an der Schwelle stehende Verachtung abhält. Dennoch hat das Verhältnis zwischen Mutter und Sohn etwas Peinigendes; das erhitzte Blasen in eine Asche, aus der gar keine Funken in die Höhe stieben, macht einen trostlosen Eindruck. Hierin, wie in den allzu breiten jambischen Ergüssen, welche die Handlung nutzlos mindestens um zwei Akte verlängern, möchten die Hauptbedenken gegen den künstlerischen Wert eines Stückes liegen, das seine äußeren Erfolge zum Teile seinem mysteriösen Erscheinen und einer politischen Situation verdankt, in welcher die Mahnungen, Aufforderungen und Elegien der Gattin Armins zahlreiche Sympathien fanden, um so mehr, als ihr Patriotismus so dichterisch allgemein gehalten war, daß er für die bärenhäutigen Cherusker und Katten, Markomannen und Allemannen der deutschen Urwälder ebenso paßte, wie für die patschuliduftenden Söhne dieses Jahrhunderts.

Die drei letzten Stücke Halms sind: „Iphigenie in Delphi“ (1856), „Wildfeuer“ (1863) und „Begum Somru“ (1867). Die formelle Schönheit der „Iphigenie in Delphi“ ist unverkennbar. Wie in „Iphigenie in Tauris“ Orest vom Fluche entsühnt wird durch der Schwester edle Weiblichkeit, so hier Elektra, die vom Dichter mit großer dämonischer Energie gezeichnet ist und zu seinen bedeutendsten Gestalten gehört. Der Adel der Dichtung ist überhaupt von getragener Würde, sanft beredt und wild erhaben, wie es die Situation erheischt, und der Gegensatz der beiden Schwestern mit poetischer Empfindung durchgeführt. Nur in der Fortbewegung der Handlung liegt keine innere Nötigung; sie wird durch allerlei Zufälligkeiten bestimmt, wie z. B. durch ein künstlerisch motiviertes doppeltes Gebot des Schweigens die Schwestern sich bei der ersten Begegnung fremd und unerkannt bleiben, während der Mord Iphigenies durch Elektras erhobenes Beil auch nur durch das zufällige Hinzukommen des Orestes verhindert wird. Wie einfach und klar tritt uns dagegen bei Goethe die innere Entsühnung und Wandlung entgegen!

„Wildfeuer“ ist eine romantische Studie von künstlichen und gewagten Voraussetzungen, indem uns der Dichter zumutet, uns in den Sinn eines Mädchens zu versetzen, das, als Knabe erzogen, sich für einen Knaben

hält, bis ihm Gott Amor die Binde von den Augen nimmt. Räumen wir aber diese Voraussetzung ein und haben wir uns mit den genealogischen Vorbedingungen der Handlung befreundet, in denen ein ganzer Roman enthalten ist, so folgen wir mit lebendigem Anteil einer psychologischen Entwickelung, welche viel Pikantes und Interessantes bietet und über welcher ein reizender poetischer Duft schwebt. „Wildfeuer" enthält nicht nur dichter'sche Schönheiten ersten Ranges, sondern auch Situationen von jener Romantik, wie sie die walddustigen Lustspiele Shakespeares atmen.

„Begum Somru" bewegt sich innerhalb der interessanten Konflikte, welche aus dem Kampfe zwischen einer neuen Kultur und einer alten, namentlich auf asiatischem Boden entstehen. Es sind dies wesentlich Konflikte der Neuzeit — und in dieser Hinsicht darf die Wahl solcher Stoffe als eine glückliche erscheinen. Der Gegensatz zwischen der stillen, aber üppigen indischen Lotusblumenpoesie und der überlegenen, aber berechnend herzlosen Zivilisation hat nicht bloß dichterischen Reiz, sondern auch tragische Bedeutung. Als Vertreter der Zivilisation erscheint Lord Hastings, ein ähnlicher Charakter wie „der Nabob" Lord Clive und gleichem Schicksal verfallen; das exotische Kolorit Indiens ist von dem Dichter nicht ohne Farbenpracht zur Anschauung gebracht, ja selbst den Opiumrausch hat er sich als dramatisch-theatralisches Motiv nicht entgehen lassen. Bedenklich wird nur die Liebe der Begum zu einem Unwürdigen, obgleich dieser Zug nicht ohne Wahrheit für eine, wir möchten sagen „ethnographische Psychologie" ist; denn die Laster der modernen Zivilisation haben etwas Blendenderes und Bestrickenderes für die außerhalb derselben stehenden Natur- und alten Kulturvölker als ihre Tugenden und Vorzüge.

In der ganzen österreichischen Dramatik herrscht das deklamatorische Element vor. Auch jüngere Dichter, wie Otto Prechtler, tragen dies Gepräge, obwohl Prechtlers solides Talent das Lyrische nicht maßlos überwuchern läßt, sondern einen strengeren dramatischen Stil schreibt. Es ist bei ihm anzuerkennen, daß Episoden nie die Einheit der Handlung stören, und daß sich diese energisch weiter entwickelt, obschon die Charaktere und damit die Motivierung oft an allzu abstrakter Haltung leiden. Wir erwähnen von seinen mit Beifall aufgeführten Dramen: „der Falconiere", „Adrienne" „die Rose von Sorrent". Das erste hat den gehaltensten dramatischen Stil, aber ohne höhere Magie; das letzte erinnert an die psychologischen Experimente, die Halm in seinen Dramen anzustellen liebt. Der Standesunterschied zwischen dem Aristokraten und der Kunstreiterin, auf welchem der Konflikt ruht, wird am Schlusse in trivialer Weise auf-

gehoben, indem sich aus der Chrysalide der Arena eine Grafentochter entpuppt. „Adrienne" ist eine diplomatische Tragödie mit fesselnder und spannender Handlung, dramatischem und theatralischem Effekte. Die durch den Zufall herbeigeführte Katastrophe lag freilich schon in den Grundbedingungen des Stückes; aber die Handlung würde menschlich ergreifender sein, wenn das Verhältnis zwischen Fuegos und Adrienne nicht so durchweg diabolisch wäre und Fuegos eine größere Gesinnung offenbarte, welche Sympathien zu erwecken vermöchte.

Als der begabteste Nachfolger Halms muß Joseph Weilen, früher österreichischer Offizier, jetzt Kustos an der Hofbibliothek und Lehrer an der Kriegsschule in Wien, angesehen werden. Sein „Tristan" (1859) verleugnet keinen Augenblick die Halmsche Schule. Schon die Wahl eines mittelalterlichen Sagenstoffes erinnert an die Griseldis; ebenso der Fortgang einer psychologischen Entwickelung, die hier freilich zum Teil in eine äußerliche Sphäre herabgezogen ist, die Einfachheit der Bühnentechnik, welche Verwandlungen innerhalb der Akte ausschließt, vor allem aber die Diktion, welche reich ist an lyrischen Schönheiten und sich im dritten Akt zu echt dichterischem Schwung erhebt, indes ebenso oft eine Reihe von Wendungen und Bildern verfolgt, welche zu dem traditionellen Aufputze der deutschen Jambentragödie gehören. Der Zaubertrank der alten Sage ist von Weilen durch einen Zauberring ersetzt, der leider in gleichem Maße die Selbstbestimmung der Helden aufhebt. Dies romantische und opernhafte Motiv ist um so weniger gerechtfertigt, als der Zauberring nicht wie in der Dichtung Gottfrieds von Straßburg einen unheilvollen Bann über die Liebenden verhängt und sie willenlos zu Ehebruch, Tücke, Verrat und Verbrechen treibt, sondern nur eine symbolische Umschreibung für ihre unlösbare Zusammengehörigkeit ist. Eine Liebesleidenschaft durch einen handgreiflichen Zauber zu motivieren, wäre schon, wenn diese Liebe nur auf eine edle Resignation hinausläuft, bei einem mittelalterlichen Dichter überflüssig, der sich doch auf die Anschauungs- und Empfindungsweise seiner Zeit berufen könnte; für einen modernen Dichter ist es gänzlich ungehörig, da wir für die Entwicklung dramatischer Handlung keine andern Motive gelten lassen, als die, welche aus den Charakteren selbst hervorgehn.

Erfolgreicher als Tristan war „Edda" (1865), ein Stück, welches über die meisten deutschen Bühnen ging. Der Hintergrund der Geschichte, der dreißigjährige Krieg, lag der Teilnahme näher. In diese Zeit und auf ostfriesischen Boden ist der Konflikt des Dramas verlegt, ein Konflikt zwischen Patriotismus und Gattenliebe. Die Heldin des Stücks, vermählt dem Freischarenführer Carpezan, dem Unterdrücker Frieslands, findet hier

ihre Mutter wieder, der sie früh geraubt worden ist und die sie mit ihrer eigenen Freiheitsbegeisterung erfüllt. Sie greift zu den Waffen für ihr Volk; Carpezan fällt und söhnt sich sterbend mit der Gattin aus. Die Vorbedingungen der Handlung sind etwas abenteuerlich; aber in der Gestaltung liegt eine achtbare Kraft, die sich von der romantischen Lyrik hier ganz freimacht. Namentlich ist die Exposition des ersten Aktes trefflich. „Drahomira“ (1867) führt uns wieder in sagenhafte altböhmische Zeit; der Konflikt zwischen Religion und Mutterliebe hätte wohl, in eine spätere Epoche verlegt, mehr Wirkung gethan; denn die Kämpfe zwischen Christentum und Heidentum liegen der Gegenwart fern.

Auch „Rosamunde“ (1870) spielt in sagenhafter Vorzeit, obgleich das Trauerspiel sehr moderne Elemente enthält, wie das Experiment, das Alboin mit seiner Gattin vornimmt, indem er sie durch seinen Ratgeber Kleph prüfen läßt, ob sie ihn wahrhaft liebe. Eine fingierte Todesnachricht bildet den Prüfstein; wer erkennt hier nicht die in solchen Herzensprüfungen unermüdliche Halmsche Schule? Die Stelle der geschichtlichen Rosamunde, die ihren Gatten töten läßt, ist von Weilen der Sklavin Rosamundens zugeteilt, die den ihrigen erschlägt, um den Pokal, das geheimnisvolle Requisit der Handlung, das fast an die bekannten Requisite der Schicksalstragödien erinnert, vor ihm zu sichern; sie wird zur Strafe dafür in den Strom gestürzt. Dies Palladium ist nun in Rosamundens Händen. Der Gepide Lupold sagt zu ihr:

Das Kleinod, das
Ich anvertraut ihr, das besitzest du.
Ich sinke auf die Knie und bitte dich,
Bewahr es treu, gieb's deinem Gatten nicht.
Bewährt hat sich's in Hunderten von Jahren,
An ihn knüpft sich Erinnerung fernster Zeit,
Daß nie ein Feind, wie mächtig er auch war,
Uns bleibend konnt mit seinem Joch belasten,
So lange dieses Kleinod wir besaßen.
Die letzte Hoffnung, raube sie uns nicht!

Rosamunde fühlt, daß ihre Liebe zu Alboin, dem Ueberwinder und Mörder der Ihrigen, von ewigem Mißtrauen vergiftet sein wird, daß sie beide daran unglücklich werden. Das soll nicht sein; sie beschließt sich für ihn zu opfern; sie erscheint nach der Krönungsfeier mit dem Pokal und wirft ihn in die Flut, nachdem sie Gift aus demselben getrunken.

Unleugbar hat der Konflikt, wenn er auch seiner Wildheit beraubt ist, tragische Größe; auch kann die Begegnung zwischen Alboin und Rosa-

munde nicht poetischer eingeleitet werden, als es in der Dichtung geschieht, indem Alboin sein durch die plastischen Kunstformen des Südens plötzlich erregtes Schönheitsgefühl ausspricht. Die große Szene zwischen Alboin und Rosamunde hat dramatisches Leben. Man mochte bis dahin bedauern, daß der Dichter seine Stoffe aus der geistig armen Zeit der Völkerwanderung wählte. Sein „Graf Horn" (1870) zeigte die erfreuliche Wendung Weilens zur modernen Dramatik und das Talent für eine geistreiche Darstellung. Namentlich ist der Hintergrund des Pariser Lebens zur Zeit der üppigen Regentschaft und des Lawschen Börsenschwindels sehr anschaulich und mit vielem Esprit ausgemalt und der Charakter des blasierten Regenten mit großer Feinheit gezeichnet. Leider aber hat der Dichter aus seinem Grafen Horn keinen tragischen Helden zu gestalten vermocht; die edle Ritterlichkeit, die er auf einmal annimmt, steht mit seiner Lüderlichkeit und seinen Antezedentien in einem unlösbaren Widerspruch, an welchem auch die Motivierung der Handlung leidet. „Dolores" Weilens ist eine düstere spanische Tragödie mit durchaus romantischen Motiven, die in einzelnen Situationen nicht ohne dramatische Kraft gestaltet sind, aber doch tiefere Innerlichkeit entbehren.

Wir haben die Koryphäen der deklamatorischen Jambentragödie geschildert; ihr Gefolge ist überaus zahlreich. Wir treffen hier viele Dilettanten, die nicht aus innerer Nötigung dichten und sich deshalb gern an dieses oder jenes Muster anlehnen. Durch eine mehr charakteristische Färbung hervortretend ist Gotthilf August Freiherr von Maltitz (1794—1837), aus Königsberg, ein satirischer Absenker Lichtenbergs, ein Mann der „Pfefferkörner" und „humoristischen Raupen", in welchem, wie in Amadeus Hoffmann, das Pasquillteufelchen lebendig war, und der an einem nicht zu heilenden Oppositionsfieber litt. Charakteristisch für ihn ist jene bekannte Anekdote, daß er sein von der Zensur abgekürztes Drama: „der alte Student" am Königsstädter Theater in Berlin in Gegenwart des Königs in alter, unverkürzter Gestalt aufführen ließ, weshalb er aus Berlin verwiesen wurde. Die Begeisterung für Polen tritt in diesem Stücke etwas poltronartig auf, und die Verachtung, mit welcher die deutsche Nation darin behandelt wird, giebt uns ein Recht, es zu verdammen. Etwas Grelles, Gewaltthätiges, schadenfroh Ironisches geht durch alle Dramen von Maltitz („Schwur und Rache" 1826, „Hans Kohlhas" 1828, „Oliver Cromwell" 1831), hindurch, indem die Begeisterung dieses Poeten einen bilösen Ursprung zu haben schien, und alle ihre Früchte, in der Nähe betrachtet, einen stachelichten Charakter zeigten. Am bekanntesten ist sein nach der Kleistschen Novelle behandeltes Drama: „Hans Kohlhas"

geworden, obwohl die Erzählung von Kleist drastischer und markiger ist. Diese Tragödie des gekränkten Rechtsgefühles ist bei weitem klarer und ergreifender, als „der Erbförster" von Ludwig, indem wir dort mit der Empfindung des Helden, der sein wohlbegründetes Recht nicht erhalten kann, bis in ihre grellsten Extravaganzen sympathisieren, eine Sympathie, die wir weder der fixen Idee des Erbförsters, noch seinem tragikomischen Schicksale zuwenden können. Nicht mit dem genanten Dichter zu verwechseln ist Franz Friedrich Freiherr von Maltitz (geb. 1794), dessen Fortsetzung des Schillerschen „Demetrius" (1817) eine echte Dilettantenarbeit ist, eine jambische Verwässerung des vortrefflichen Planes, ein fünfaktiges „Räuspern und Spuken" in Schillerschen Versen, ohne daß in einer Szene sein Geist spukte. Korrekte Dilettantenarbeiten sind die Dramen des tüchtigen Kunsthistorikers Franz Kugler in Berlin (1808—58): „Jacobäa", „Doge und Dogaressa". Die Charakteristik und der Gang der Handlung ist klar, die Genremalerei der Volksszenen glücklich, die Komposition geschickt und jedem Einwande gewachsen; aber es sind Speisen ohne Gewürze, von außerordentlicher Nüchternheit; es fehlt das unsagbare Etwas des Talentes. Gut abgezirkelte Baurisse zeugen für den kunstverständigen Architekten, aber die Besonnenheit ohne Begeisterung schafft keine Dichtungen von nationalem Interesse. Bedeutender ist Hans Köster, geb. 1818 zu Bützow bei Wismar, ein Dramatiker, der sich meistens an historischen Stoffen versucht hat, ohne daß es ihm bisher gelungen, seinen Dramen künstlerische Rhythmik und Architektonik, ein ineinandergreifendes Gefüge zu geben. Er schwankt in seinem Stile zwischen dem deklamatorischen und charakteristischen Element, ohne beide zur Einheit verweben zu können. In seinen meisten Stücken herrscht eine breite, langatmige, selbst in Strophen und Stanzen schwelgende Lyrik neben szenischer Verworrenheit, ebenso eine charakteristische Kraft und Lebendigkeit der Action. Von seinen früheren Stücken: „Maria Stuart", „Konradin", „Luisa Amidei", „Polo und Francesca" (Schauspiele 1842) verdient „Maria Stuart" wegen einer lebendigen und bewegungsreichen Handlung den Vorzug, obwohl diesem Drama, welches als Vorspiel der Schillerschen „Maria Stuart" dienen könnte, der tragische Abschluß fehlt. Im „Großen Kurfürsten" (1851, neue Bearbeitung 1864), einem am Berliner Hoftheater aufgeführten Drama, steigt der Dichter von seinem gut gerittenen Jambenpegasus ab und geht behaglich zu Fuß, jede Anekdote auflesend, die er auf dem Wege findet. Dies Drama hat große, aber nicht künstlerisch geordnete Lebendigkeit; die Charaktere, besonders der Kurfürst und der Feldmarschall Derfflinger, sind mit markigen Zügen gezeichnet; aber diese

charakteristischen Züge sind mehr beiherspielende Arabesken, als bewegende Hebel der Handlung. Es ist ein aus dem Groben gehauenes Stück Geschichte, ein dramatisches Repertorium Brandenburgscher Staatsaktionen, mit vielen direkten Appellationen an den preußischen Patriotismus.

In der neu umgearbeiteten Jugenddichtung Hans Kösters: „Ulrich von Hutten“ (1855) ist zwar auch noch der Charakter der „Historie“ vor dem des geschlossenen Dramas vorherrschend, doch treten hier schon spannende Konflikte ein, wie der zwischen Vater und Sohn. Ulrich im Heere der Bauern, an der Leiche seines Vaters, der sich selbst mit einem Flügel seiner Burg in den Abgrund gestürzt hat: das ist eine bedeutende dramatische Situation, welche der Dichter freilich nicht an die rechte Stelle rückt, sondern durch darauffolgende Szenen wieder verdunkeln läßt. Trefflich ist die Charakterzeichnung, wie die des Humanisten und Humoristen Erasmus. Die Diktion in Vers und Prosa ist den Situationen angemessen, oft schwunghaft, oft humoristisch, gleich frei vom verblaßten Jambenton wie von der Rohheit des burschikosen Kraftpathos, die uns immer an einen Plumpudding erinnert, der durch eine in Flammen gesteckte Rumsauce beleuchtet wird.

Wenn die Kraftdramatiker mit Vorliebe antik-historische Dramenstoffe wählten: so die Jambentragöden antik-mythische. Jene suchten nach markigen Helden für eine großartige Behandlung; diese nach passenden Trägern einer schulgerechten Deklamation. Es begann eine Epoche akademischer Dramenstudien. Das erfolgreichste dieser Stücke war die „Klytämnestra“ von Tempeltey (1857). Der Dichter, 1832 in Berlin geboren, gegenwärtig Geheimer Kabinetsrat des Herzogs von Sachsen-Koburg-Gotha, hat in seinen lyrischen Dichtungen: „Mariengarn“ (1860, 4. Aufl. 1865) feines Kunstgefühl und warmen Gefühlston an den Tag gelegt. Das Neue der Behandlung in seiner Tragödie besteht in der innerlichen Schlußwendung, die der Dichter nimmt. Klytämnestra ermordet Agamemnon aus Liebe zu Aegisth; aber Aegisth, im Triumph über diese That, bekennt ihr, daß er sie nicht aus Liebe gewählt, sondern nur als Werkzeug seiner blutigen Rache an dem ihm verhaßten Geschlecht des Atreus. So wird Klytämnestra bestraft:

> Denn weil ich, was ich liebte von mir stieß,
> Mußt' ich verlieren was ich selber liebte;
> Das ist das Ende!

Das ist aber aus verschiedenen Gründen kein Ende. Tempeltey hat sich Goethes „Iphigenie“ zum Muster genommen in bezug auf moderne Verinnerlichung der antiken Mythe. Doch er ist hierin nicht glücklich ge-

wesen. Ein Verbrechen wie Gattenmord kann durch eine solche innerliche Wendung nicht gesühnt werden; die tragische Nemesis läßt sich so wohlfeil nicht abkaufen. Hierzu kommt, daß sich jeder den tragischen Schluß, der in der Ermordung der Klytämnestra durch Orest besteht, von selbst hinzudichtet. Die Diktion der Tragödie ist korrekt, glatt und an einzelnen Stellen schwunghaft. Die Anordnung der Komposition und die Steigerung bis zum Schlusse des vierten Aktes sprechen für das dramatische Talent des Dichters.

Ein schweizer Dramatiker, Joseph Viktor Widmann, welcher in seiner epischen Dichtung: „Buddha“ (1869), einer Gedankendichtung, die sich um die wichtigsten Probleme der Menschheit dreht, Klarheit des Sinns, milde Grazie und Formenadel bewies, hat eine „Iphigenia in Delphi“ (1865) gedichtet, welche die gleichen Vorzüge bewährt, von poetischem Schwung und anmutiger Gefühlswärme beseelt ist, und in der Würde des Ausdrucks an den Goetheschen Stil erinnert. Im Gang der Handlung, in der Einteilung der Akte und Szenen ist das Stück der Halmschen „Iphigenie in Delphi“ überraschend ähnlich. Alle derartigen antiken Stoffe sind gleichsam von hause aus schon typisch und dramatisch fertig, so daß die Aehnlichkeit der Anlage bei verschiedenen Dichtern, die sie behandeln, nicht auffällig sein kann.

Doch nicht bloß die Heldinnen der Mythe — auch die Helden der alten Geschichte wurden im akademischen Stil der Jambentragödie behandelt. Märckers umfangreiche Trilogie: „Alexandrea“ (1857) behandelt den macedonischen Eroberer in stolz klingenden Trimetern, deren gleichmäßiger Kothurnstil für unsere Sprache wenig angemessen ist und auf die Länge höchst ermüdend wirkt. Die Erfindungskraft des Dichters ist ebenso gering, wie sein Talent der Charakteristik; dieselben Situationen wiederholen sich in den Dramen der Trilogie, von denen die beiden ersten besonders ohne alles dramatische Leben sind und der Held selbst erläutert sich und seine Absichten zwar im reinsten akademischen Stil, tritt uns aber nirgends als scharf markierte dramatische Gestalt gegenüber.

Indem das Münchener Preis-Komitee 1857 Paul Heyses „Sabinerinnen“ den Preis und Jordans „Witwe des Agis“ das Accessit erteilte, schien die moderne Kritik der antikisierenden Tragödie eine volle Berechtigung einzuräumen,*) wenn sich auch das Publikum der deutschen

*) Wie schon erwähnt, hat das Berliner Preiskomitee zwei antike Dramen: „Brutus und Collatinus“ von Lindner und „Sophonisbe“ von Geibel und neuerdings das Komitee zur Verteilung des Wiener Grillparzerpreises auch einem Römerstück: „Gracchus der Volkstribun“ von Adolf Wilbrand den Preis erteilt. Die akade-

Hauptstädte gegen beide Werke kalt und gleichgiltig verhielt. Heyses sentimentale, wenn auch sprachlich meisterhafte Schönrednerei verstieß in auffallender Weise gegen das antike Kostüm, und auch für Jordans zugespitzte Gedankenlakonismen war das alte Sparta eine sehr zufällige Bühne. Stoffe in das Altertum zu verlegen, die ebenso gut in jeder andern Zeit spielen könnten, deren Gedankeninhalt nicht mit dem antiken Geist zusammenhängt, ist ein offenbarer Mißgriff. Doch konnte die Enscheidung der Münchener Preisrichter nur die akademische Dramenpoesie ermutigen, und in der That tauchten zum Uebermaß Sophonisben, Iphigenien und andere Heldinnen des Altertums in der dramatischen Litteratur auf und fanden zum Teil sogar den Weg auf die Bühnen.

Auch Paul Heyse selbst, der schon vorher einen „Meleagar,“ eine klassische Tragödie in Knüttelversen, und ein ziemlich krasses Bühnenstück: „Die Pfälzer in Irland“ gedichtet hatte, wandte sich jetzt mit Eifer der Bühne zu, zuerst mit seinem Schauspiel „Elisabeth Charlotte“ (1860), einem Intriguenschauspiel im Stil der Degen- und Mantelkomödie, von etwas blasser Haltung, einem eleganten, doch keineswegs witzigen Stil, ohne die Greifbarkeit, die für dramatische Motive und Wendungen unerläßlich ist. Das Stück hat namentlich in München und Wien gefallen; doch ist der Eindruck desselben ein sehr kühler, weder nach der ernsten noch nach der heitern Seite anregend. Noch novellistischer ist „Maria Moroni“ (1864), ein bürgerlich italienisches Trauerspiel, welches bei der Berliner Aufführung gänzlich verunglückte. Ein Weib, das ihren Gatten, einen tölpelhaften Bauern, mit Recht nicht liebt, von der leidenschaftlichen Neigung eines Fürsten verfolgt, zuletzt von dem ungeschickten Othello, der ein Rendezvous belauscht, erstochen wird, ist durchaus keine tragische Heldin. Das Stück enthält viel feine Dialektik, aber keinen gesunden Zug. „Hadrian“ schloß sich frühern Versuchen auf dem Gebiet antiker Tragödie, dem preisgekrönten Schauspiel „Der Raub der Sabinerinnen“ und dem mythologischen „Meleager“ an, ist dichterisch bedeutender als die andern Heyseschen Stücke, doch durch das psychologische Raffinement, das in seinem Grundthema liegt und durch das unvermeidliche Hereinspielen griechischer Weltanschauung in dies Drama geläuterter Knabenliebe den Bühnen unzugänglich. Mit dem Drama „Hans Lange“ (1864) eroberte Paul Heyse sich auf einmal die Bühnen. Er zeigte hier seine formelle

mische Richtung unserer Prüfungskommission ist damit klar genug an den Tag gelegt; zur Erläuterung dieser Preiserteilungen mag indes die Bemerkung dienen, daß antike Stoffe durch ihre größere Einfachheit und Einheit der Erfüllung der formalen Bedingungen des Dramas wesentlich erleichtern.

Virtuosität in der Annahme eines holzschnittartigen volkstümlichen Stils; die lustigen Edelleute und listigen Bauern geraten ihm recht wohl, und einige Situationen übten auf der Bühne eine gute Wirkung aus. Doch der Schlußakt war matt und das Stück im Grunde unbedeutend, auf Motiven der Bauernlist beruhend, wie sie etwa im „Versprechen hinterm Herd" verwertet sind. Das patriotische Stück „Kolberg" (1865), das uns Nettelbeck und die Kolberger Bürger im Kampfe gegen das Franzosentum vorführte, ist eine Mosaik militärischer und bürgerlicher Genrebilder aus jener Zeit, in welcher einige patriotische Wendungen zündeten. „Die Göttin der Vernunft" bewies nur, daß dem Dichter für die Darstellung revolutionärer Epochen alles Lebensblut, alles hinreißende Feuer fehlte.

Die zwei besten Drama Heyses sind wohl die beiden letzten: „Graf Königsmark" (1877) und „Elfriede" (1877); sie haben mehr Wärme und Leidenschaftlichkeit als seine früheren Stücke. Beide gehören in die Kategorie der Ehebruch-Dramen, welche von der Bühne oder gar von der Dichtung auszuschließen eine bedenkliche Einseitigkeit wäre. Im ersten Drama ist die Liebe zwischen der Prinzessin und dem Grafen Königsmark von ihren Anfängen wie in ihrer Steigerung bis zur Hingebung in sündigem Glück mit psychologischer Feinheit durchgeführt. Die Gräfin Platen, die früher mit dem Grafen Königsmark ein Verhältnis hatte, erbittert darüber, daß er es läugnet, sie je geliebt zu haben, tritt an die Spitze der Gegenbewegung und führt die Katastrophe herbei, den Tod des Grafen und die Verbannung der Prinzessin. Der Aufbau und die Gruppierung der Charaktere ist in diesem Stück durchaus künstlerisch. Doch ein gewisses Gefühl der Gebundenheit, der Gedrücktheit können wir gegenüber dieser Szene ohne größere Perspektiven, dieser Welt dumpfer Enge und roher Gewalt nicht unterdrücken; im Reich der kleinen Intriguen glaubt man nicht an große Leidenschaften; der Stoff hat nichts Sympathisches, der Ausgang nichts Erhebendes. „Elfriede" spielt im alten England, ebenfalls eine Ehebruchstragödie, in düsterem Grundton gehalten, in der Stimmung der altschottischen Volksballaden. Der Charakter der Handlung, die oft lustspielartigen Verkleidungen, die geheimnisvolle Schlucht, die Katastrophe: alles ist durchaus romantisch und erinnert an die Abenteuerlichkeit und Grausamkeit altenglischer Dramatik. Doch die novellistischen nachträglichen Enthüllungen sind eine Lücke in der Entwicklung der Helden; nach dem dritten Akt besonders verliert sich die Wirkung dieses sonst feinkomponierten und oft von der Wärme lyrischer Empfindung

beseelten Dramas. Ueberall in Heyses Dramen überwiegt das Genre und das Novellistische über den eigentlichen dramatischen Charakter.*)

Auch ein anderer Akademiker der Münchener Schule, Julius Grosse, ließ eine Tragödie aus der Geschichte des Altertums „der letzte Grieche" (1865) erscheinen, in welcher die Anarchie der damaligen politischen Verhältnisse sich in einer Menge kleiner und verzwickter Motive widerspiegelt und der Held, obgleich er außerordentlich breit und pomphaft ist in der Auseinandersetzung seiner Intentionen, erscheint ohne scharf hervortretende charakteristische Physiognomie. Mehr Kraft und Energie der Zeichnung ist in den übrigen Gestalten, namentlich in dem kernhaften, wenn auch etwas verschrobenen Philosophen Tomolais und dem Tyrannen Nabis, einem spartanischen Caligula. Die sprachliche Behandlung zeugt von Talent, aber die Treue des Kostüms wird durch eine erstickende Fülle mythologischer Bilder gewahrt, welche den Eindruck der akademischen Studie vervollständigen. Hellas wird mit Niobe und Andromeda in ausführlicher epischer Weise, im Stil Homers und Ovids, ja die Königin Arpage von einem ihrer wärmsten Verehrer mit der „greisen Gaea" verglichen, was gewiß weder schmeichelhaft noch angemessen ist; denn eine alte Göttin bleibt doch immer ein altes Weib.

Die akademische Richtung macht sich auch in den meisten anderen Dramen Grosses geltend, der auch auf diesem Gebiet eine große, wenngleich wenig erfolgreiche Produktivität entwickelte.**) Einzelne Werke des für die Schönheit sprachlicher Form ausnehmend begabten Dichters gehören geradezu in ein Kuriositätenkabinet, wie die fünfaktige Komödie „die steinerne Braut," ein Lustspielmonstrum, dem jede Spur von Humor und Witz fehlt. In der absichtlichen Verwirrung des Kostüms, darin, daß die antike Mythologie in vollster Blüte steht im Mittelalter, und die edeln Macedonier in die Kirche gehn, in den naturalistischen Herzensergüssen des Centauren Calomelos, einer sehr langweiligen Bestie, kann dieser Humor doch nicht gesucht werden. Daß Grosse ein satirisches Spiegelbild Münchener Zustände schreiben, den Gegensatz zwischen den berufenen fremden Gelehrten und der einheimischen Opposition komisch darstellen wollte, ist nur aus der Vorrede, nicht aus dem Stücke selbst zu ersehen, das durchaus grillenhaft und gesucht ist, eine Art vorklassischer Walpurgisnacht.

Das skandinavische Drama: „die Yglinger" behandelt die Liebe zweier Brüder zu demselben Weib. Das Haus der Ynglinger gehört zu

*) Vgl. Paul Heyses „dramatische Dichtungen" (1.—9. Bd., 1865—1877).

**) „Gesammelte dramatische Werke" von Julius Grosse. Sieben Bände (1870).

jenen verhängnisvollen Häusern, die an einem alten Fluche leiden. Das Requisit dieses Fluchs ist eine heilige Kette des Ahnherrn, an welcher das vorzeitliche Verhängnis, das Schicksal der Unglinger und ein fünfaktiges Trauerspiel hängt. Das Stück gemahnt, als wäre es zur Zeit Müllners gedichtet worden — das Kolorit erinnert an „König Yngurd," die Fabel an „Die Albaneserin." In einzelnen Szenen ist dramatisches Mark, auch das szenische Arrangement ist geschickt und erscheint uns wirksamer als in den anderen Stücken von Grosse; aber wozu einen Konflikt, der in jeder Zeit spielen könnte, in das skandinavische Altertum verlegen? Etwa wegen der Beleuchtung, der Schlacht- und Marinebilder; der Poesie der nordischen Götter? Wozu die Wiedererweckung der Schicksalstragödie? Das sind alles akademische Marotten, das Stück ist durch und durch Studie, talentvolle Studie, doch unmodern.

Der alten Heldensage hat Grosse sein Trauerspiel „Gudrun" entlehnt. Daß der Stoff des Stücks immer anziehend unser Gemüt berührt, trotz der undramatischen Heldin, ist bereitwillig zugegeben; auch ist Grosses Stil an dichterischen Schönheiten reich und hat eine durchweg edle Handlung. Ebenso ist in einzelnen Charakteren wie in Wate, dramatisches Leben. Gleichwohl erscheint uns der Charakter Gudruns von dem Dichter nicht mit jener einheitlichen Intuition aufgefaßt, aus welcher dramatische Gestalten aus einem Guß erwachsen. Gudrun ist die Vertreterin der edeln sanften Weiblichkeit — gegenüber den Rachefurien der „Nibelungen"; Grosse selber nennt sie in der Vorrede „die deutsche Iphigenie". Doch schon in den ersten Szenen läßt er sie in einem Tone sprechen, welcher sich weit eher für eine geharnischte Heldin paßt; und auch die List, deren sich Gudrun schuldig macht, stellt sie der wahrheitsliebenden Griechin gegenüber in den Schatten.

Von den historischen Trauerspielen Grosses ist „Friedrich von der Pfalz" nur eine matte Haupt- und Staatsaktion, besser ist „Johann von Schwaben". Ein Theaterstück scheint uns indes auch dies Drama nicht zu sein, trotz der lebendiger bewegten Handlung; ihm fehlt dazu die Glaubwürdigkeit und allgemeine Gültigkeit der Motive, die ein größeres Publikum fesseln kann. Wenn Grosse meint, er habe das Verhältnis Johanns zu seinem Oheim Albert vertieft, so könnte man eher sagen, er hat es „verkünstelt"; diese spielerischen Experimente, diese psychologische Pädagogik, die der König Albert seinem Neffen gegenüber für nötig hält, lassen jene Einfachheit vermissen, wie sie für eine große tragische That unerläßlich sind, die nicht aus einem Mißverständnis hervorgehen darf, welches wohl „fatal" sein kann, aber nie „fatalistisch" werden darf. Im

der deklamatorischen Jambentragöden, die mit wenigen Ausnahmen nicht den Geist ihrer Zeit erfaßt haben, mit welchem das wahre Genie aufs innigste verwachsen ist. Die Muse des Jahrhunderts ruft ihnen zu:

„Du gleichst dem Geist, den Du begreifst, nicht mir;“

und mit Wehmut drückt sie manchen schönen Schöpfungen das Siegel der Vergänglichkeit und des rasch hinraffenden Todes auf.

Ende des dritten Bandes.

Breslau. Eduard Trewendts Buchdruckerei (Setzerinnenschule).

Inhalt des dritten Bandes.

Dritter Teil.

Die Modernen.

Viertes Hauptstück.

Die moderne Lyrik.

Fünftes Hauptstück.

Das moderne Drama.

Die deutsche
Nationallitteratur
des neunzehnten Jahrhunderts.

Litterarhistorisch und kritisch dargestellt

von

Rudolf von Gottschall.

Fünfte vermehrte und verbesserte Auflage.

Vierter Band.



Breslau,
Verlag von Eduard Trewendt.
1881.

Fünftes Hauptstück.

Das moderne Drama.

Vierter Abschnitt.

Das regenerierte Bühnendrama.

Karl Gutzkow. — Heinrich Laube. — Gustav Freytag. — Robert Prutz. — Julius Mosen. — Samuel Mosenthal. — Alfred Meißner. — Emil Brachvogel. — Gustav zu Putlitz. — Oskar von Redwitz. — Heinrich Kruse. — Adolf Wilbrandt. — Felix Dahn.

Die deklamatorische Jambentragödie hat zwar längere Zeit die deutsche Bühne beherrscht, aber in keiner durchgreifenden und dauernden Weise. Raupachs unermüdliche Produktivität machte durch jedes neue Stück die früheren vergessen und ersetzte so durch die Masse, was jedem einzelnen an Lebensdauer fehlte, und nur Halms oft den Gelüsten der Menge schmeichelnde Muse brachte es zu einem nachhaltigen Erfolge. Die Dramatik der Grabbeschen Richtung verzichtete von vorn herein auf die Bühne, und nur einige der jüngeren Vertreter, wie Hebbel und Ludwig, machten dem bühnlichen Elemente Zugeständnisse und errangen sporadische Erfolge. Zu diesen Erfolgen hatten aber andere Autoren den Weg gebahnt, welche sich sowohl von der Grabbeschen Formlosigkeit emanzipierten, als auch die in ihrem tiefsten Grunde dilettantische Form der deklamatorischen Trauerspieldichter vermieden. Was sie aber von den Vertretern beider Richtungen noch wesentlicher unterscheidet: das ist ihre Begeisterung für die Ideen der Zeit, für die Gedanken, welche die Gegenwart bewegen, und die sie zum geistigen Kerne und Mittelpunkte ihrer Dramen zu machen suchten. Gegen diese Dichter besonders hat sich der unbegründete Vorwurf der Tendenz gerichtet, ein Vorwurf, der nur die verfehlte Produktion treffen kann, nicht aber den künstlerischen Organismus, welcher von der Idee in lebensfähiger Weise durchdrungen ist. Im Gegenteile läßt sich ein nationales Drama nur auf dieser Grundlage aufbauen, und auf keiner anderen haben

Sophokles, Calderon und Shakespeare ihre ewigen Bauten errichtet! Unsere Zeit ist durch und durch reformatorisch, geistig bedeutend, in ihren Tiefen angeregt! Diese Epoche ist keine langweilige und müßige Station des Weltgeistes, welcher im Gegenteil in einer erfolgreichen Arbeit begriffen ist, und die Dichter, die ihm in sein innerstes Laboratorium folgen, sind allein berechtigt, die Mitwelt zu begeistern und der Nachwelt Zeugnis abzulegen von dem, was die tiefere Bedeutung unseres Jahrhunderts ist.

Es waren die jungdeutschen Autoren, vor allen Karl Gutzkow, welche dies moderne Element, das sie bereits in unermüdlicher journalistischer Thätigkeit verbreitet hatten, auch in größeren Kunstwerken zu befestigen suchten. Das Drama, nicht bloß die höchste künstlerische, sondern auch die volkstümlichste Form der Poesie, mußte den Talenten, deren Kraft ihm gewachsen war, das willkommenste Terrain für die wirksame Entfaltung ihrer geistigen Kerntruppen bieten, die unter den Fahnen der modernen Ideen kämpften. Dazu galt es aber, das Drama aus seiner unfruchtbaren Existenz im Buchhandel wieder auf die Bühne zu rufen und in lebendiger Weise mit der Nation zu vermitteln. Was aber waren die Ursachen seiner Entfremdung, der Indifferenz, in welche das Volk in seinen Beziehungen zur Bühne gerathen war? Auf der einen Seite die bizarre Gewaltthätigkeit oder monotone Verwaschenheit der Form; auf der anderen die Interesselosigkeit des Inhaltes. Die toten Majestäten des Mittelalters, alle diese in Stein gehauenen Prachtgestalten entfernter Jahrhunderte, was konnten sie der Gegenwart bieten? Das regenerierte Bühnendrama betrat also die Bahn, auf welcher allein eine moderne Klassizität erreichbar ist, und wählte eine neue Behandlungsweise, welche zwischen den früheren Richtungen, die wir betrachteten, die rechte Mitte einhielt. Sie ließ dem Charakteristischen ein größeres Recht zukommen, als die deklamatorische Tragödie, ohne die Eigenheit der Charaktere in Sonderbarkeit ausarten zu lassen; sie unterdrückte nicht so den dichterischen Schwung zu Gunsten epigrammatischer Kraft wie das originelle Kraftdrama, hielt sich aber auch fern von den weitschweifigen Auslassungen der Empfindung und uneingeschränkten Lyrik, durch welche die deklamatorischen Dramatiker den dramatischen Nerv abgestumpft und sich um eine durchgreifendere Wirksamkeit von der Bühne herab gebracht haben. Jene erste Richtung war durchgreifend realistisch, die Motivierung schroff materiell bis zum Cynismus; die zweite ebenso einseitig idealistisch, die Motivierung schemenhaft flüchtig bis zur gänzlichen Verblaßtheit. Das wahrhaft moderne Drama mußte jenem Realismus den cynischen Trotz, diesem Idealismus seine romantische

Haltlosigkeit nehmen und, indem es das echt menschliche, aber doch von Ideen getragene Leben des Jahrhunderts in lebensvollen Gestalten zur Anschauung brachte oder Gestalten der Vergangenheit in die bedeutsamen Reflexe dieser Zeit stellte, dem idealistisch-realistischen Wesen des echten Kunstwerkes gerecht werden. Hierzu kam, daß die Ueberzeugung von der Unzulänglichkeit aller dilettantischen Schöpfungen von dem innigen Zusammenhange des Dramas und der Bühne die modernen Autoren antrieb, sich die Technik der letzteren in einem erhöhten Grade anzueignen und dadurch Wirkungen zu erzielen, die sich berechnen ließen, wie die Wirkungen des Geschützes, während die geschleuderten Gedankengeschosse dadurch ebenfalls an Tragweite und intensiver Kraft gewannen. Was den Inhalt betrifft, so könnte man Friedrich Hebbel, der mit stark betonten reformatorischen Tendenzen auftrat, ebenfalls diesen Dramatikern beizählen, wenn nicht seine Form oft zu bizarr und seine Dichtweise allzu sehr mit romantischen Tendenzen versetzt wäre.

Der Bahnbrecher und Pfadfinder dieser Richtung ist der begabteste der jungdeutschen Autoren, Karl Gutzkow*), der sich seit dem Jahre 1839 mit einer anhaltenden, selbst durch Niederlagen ungebeugten Ausdauer dem Drama und der Bühne widmete. Wir haben bereits früher die Bedeutung seines Talentes skizziert, eine Bedeutung, welche für das Theater nach verschiedenen Seiten hin fruchtbringend werden mußte. Gerade die unbegrenzte Rührsamkeit dieses Autors, seine Sympathie mit allen Regungen des Jahrhunderts, sein feiner poetischer Instinkt, mit welchem er neuen Formen die Bahn bricht, dies Virtuosentum des Anlaufes waren für die Bühne, welche sich bisher durch eine spanische Wand vor dem Luftzuge der weltbewegenden Ideen geschützt hatte, außerordentlich ergiebig und förderlich. Ohne den Launen des Publikums zu schmeicheln, suchte er jede Richtung der Zeit in ein künstlerisches Bild zu fassen. Er ist die Avantgarde aller Richtungen, und trifft es sich einmal, daß ein anderer ihm den Vorzug abgewinnt, so kämpft er in zweiter Reihe mit doppelt künstlerischer Bravour. Gutzkows Dramen sind alle bühnengerecht, mit jenem eingehenden Studium des Effektes entworfen, welches bis auf ihn alle unsere Dramatiker höheren Ranges verschmähten. Diese Zugeständnisse an die wirkliche Bühne, dies Verschmähen der imaginären, welche, wie Jordans elysische Wolkenbühne im „Demiurgos“, in den Lüften schwebte, hatten ihr gutes Recht und wurden mit dem besten Erfolge gekrönt. Zu groben Kulisseneffekten seine Zuflucht zu nehmen, hat indes Gutzkows fein

*) Dramatische Werke (20 Bde., 1863—65).

organisierte Begabung stets verschmäht. Wenn seinem dramatischen Stile das Pathos fehlt, so wird er dagegen durch die Pointe charakterisiert. Das monotone Pathos der Schicksalstragöden, Raupachs und Auffenbergs, hatte die Lampenwelt bis zur Ermüdung mit dem flockigen Jambenfalle eingeschneit: nur die bewegliche Pointe konnte sie wieder aufräumen und reformatorisch wirken. Die Pointe wurde aber nie zur Grille, zur Marotte. Dadurch unterschied sich Gutzkow von Hebbel und den Genialitätsdramatikern. Durch die Pointe wurde der dramatische Stil glänzend und geistreich, die Charakteristik scharf, vielseitig, mit einer Fülle kleiner, bedeutsamer Züge ausgestattet, ein Spiegelbild der vergeistigten Natur, die dramatische Kunstform feingegliedert, mit wirksamen Einschnitten versehen, die Dialektik des Inhaltes selbst flüssig und beweglich. Gutzkow hatte die Aufgabe des modernen Drama mit vollkommener Klarheit erkannt, nur Lebensfragen der Zeit zu behandeln, welche in Kopf und Herz der Mitlebenden ein freudiges Echo finden. Er sah ein, daß auch das historische Drama eine Seite bieten mußte, welche der Begeisterung unseres Jahrhunderts entgegenkommt und ein unvermitteltes Interesse zu erwecken vermag. Das rein Menschliche, das von anderer Seite her als der ewige Inhalt der Kunst betont wird, bleibt eine leere Abstraktion und erhält seine konkrete Gestalt erst, indem es in den Geist und die ganze Lebenswelt einer bestimmten Epoche untertaucht. Ist es nicht ein erstaunlicher Mißgriff, einen rein menschlichen Konflikt, der an und für sich in allen Zeiten spielen kann, in eine unseren Interessen entfremdete Zeit und Welt zu verlegen, vielleicht bloß, weil dies fremde Kolorit ihm mehr Gemessenheit und Würde giebt und die Schwächen des Dichters besser verbirgt, statt ihn in Verhältnissen abzuspiegeln, in denen unmittelbar unser ganzes Wirken, Wollen, Denken, Fühlen, unsere ganze moderne Kultur mit zur Anschauung kommt und die Hebel des Gedankens und der Handlung hergiebt? Damit ist indes nicht gesagt, daß der Dichter auch den schwächlichen und krankhaften Eigentümlichkeiten der Zeit huldigen soll. Getauft mit ihrem Geiste, steht der Genius doch über ihr, führt, beseligt, begeistert sie durch seine höhere Weihe; aber er kann sie nur bewegen an ihren eigenen Handhaben, nur wenn er ihren geistigen Schwerpunkt mit Energie erfaßt. Gutzkows Helden haben indes oft jenen schwächlichen Zug, welcher die jungdeutsche Epoche des Weltschmerzes und der Zerrissenheit charakterisiert. Es ist wahr, unsere Zeit leidet überhaupt an einer grüblerischen Reflexion, an einer die Einheit des Charakters zersetzenden Vielseitigkeit der Bildung, welche für jede bestimmte Frage eine Fülle von Gesichtspunkten darbietet; aber es fehlt ihr doch weder an gesunder Arbeit, noch an energischer That,

noch an großer Begeisterung, und es sind nur fashionable Kreise, in denen sich das deutsche Hamlettum für permanent erklärt. Leider hat Gutzkow seine tragischen Helden zu oft aus diesen Kreisen gewählt und das Interesse für sie abgeschwächt, indem er ihre innerliche Gebrochenheit, ihre schwankende Skepsis zu den eigentlichen Hebeln der dramatischen Aktion macht, die dadurch selbst in eine hin- und herfahrende Bewegung gerät. Ein tragischer Held muß von einem Gedanken beseelt und getragen sein und untergehen im Kampfe dieses Gedankens mit der bestehenden Weltordnung. Der Konflikt ist nur kräftig, wenn die kämpfenden Gegensätze rein, voll und kräftig austönen. Unklare, mit sich selbst zerfallene Helden machen mehr einen traurigen, als tragischen Eindruck; und wo die Gegensätze matt zerbröckeln, statt kraftvoll an einander zu zerschellen, da fehlt der Tragödie die höhere Bedeutung, und der Nerv der Spannung, und sie gewinnt eine melodramatische Färbung, indem das innerliche Erzittern des Gemütes mit seinen Schwingungen auf tragische Geltung Anspruch macht.

Wir begegnen unter Gutzkows Dramen gleich einer Gruppe, in welcher der ganze Konflikt nur auf der inneren Unklarheit, auf dem Schwanken des Helden zwischen einer alten und neuen Liebe beruht. Das ist eine für die Novellistik geeignete Seelenmalerei, die aber für das Drama zu innerlich und gestaltlos bleibt. Man braucht mit Hegel von der subjektiven Verliebtheit nicht gerade geringschätzig zu denken, um diese Konflikte matt, trivial und nur für das sogenannte bürgerliche Rührstück ausreichend zu finden. Eine große Leidenschaft mag im Kampfe mit ungünstigen Verhältnissen tragisch austoben und an der Feindlichkeit des Geschickes scheitern; aber diese halben Leidenschaften, diese Ebbe und Flut des unentschiedenen Gefühles, diese abgebrochenen und angeknüpften Neigungen in ihrem ratlosen Wechsel machen die Seele des Helden nur zu ihrem Tummelplatze, was ihm selbst alles dramatische Interesse raubt. „Werner oder Herz und Welt“ (1842), „Ein weißes Blatt“ (1844) und „Ottfried“ (1854) ist das Trifolium dieser Dramen, in denen der Kampf ganz in das Gemüt der Helden verlegt und die Lösung daher so willkürlich ist, wie alles, was sich auf dem Gebiete bloß persönlicher Neigungen und Stimmungen zuträgt. In „Werner“ ist die Fassung des Konfliktes am glücklichsten, weil hier die Ehe, eine objektive Institution, durch ihn bedroht wird. So sind es hier nicht bloß Monologe des Herzens; es ist der ganze Gegensatz von Herz und Welt, zu dem sich die Handlung ausbreitet. Der Held hat eine glückliche Jugendliebe treulos verlassen, um einer Schönheit zu folgen, die ihm Reichtum, Glanz

und eine ehrenvolle Karriere eröffnete. Jene verschmähte Geliebte seines Herzens tritt durch einen Zufall in diese Kreise seines neuen Lebens. Diese Situation hat zunächst etwas Peinliches; wir empfinden dies mit dem Helden, ohne ihm sonst eine besondere Sympathie zu schenken, welche durch seine Handlungsweise ausgeschlossen wird; aber der lebendige Vorwurf ist ihm zugleich eine schöne und süße Reminiszenz, und er gerät in Gefahr, seiner jetzigen Gattin untreu zu werden, wie er seiner früheren Geliebten untreu geworden ist. In dem Auskunftsmittel des Dichters, der einen tragischen Schluß dadurch abwendet, daß er Marie einem andern die Hand reichen läßt, liegt von seiten dieses Mädchens eine bedenkliche Gutmütigkeit; aber sie kommt dem Helden selbst wenig zu gute und stellt nur den gestörten Hausfrieden wieder her. Was sich sonst an Elementen unseres sozialen Lebens und büreaukratischer Verhältnisse im Gange des Stückes abspiegelt: das ist teils mit großer Feinheit aus dem Leben aufgegriffen, teils erinnert es an die kriminalistischen Episoden, welche Iffland liebte. Die Charakteristik ist indes in „Werner" dramatischer, die Diktion wärmer und ergreifender, das Interesse fesselnder, als in „Ottfried" und „Ein weißes Blatt", in denen beiden das Schwanken der Ehekandidaten zwischen der kurzen Wahl und der langen Reue, eine in Szene gesetzte Brautschau, den Mittelpunkt des Ganzen bildet. Gustav schwankt zwischen Eveline und Beate, Ottfried zwischen Agathe und Sidonie. Im „weißen Blatte" ist eine sichere, realistische Charakteristik, die Gestalten gruppieren sich in wirksamen Kontrasten; Eveline vertritt die Poesie, Beate die Prosa des Lebens; aber diese ganze ansprechende Malerei genügt nicht für eine dramatische Spannung. Im „Ottfried" ist der erste Akt von einfach schöner Wirkung; einzelne Charaktere, wie der des Kommerzienrates, haben eine anmutende, humoristische Färbung; aber der Held selbst hat sich mit Unrecht aus der Novelle auf die Bretter verirrt, welche die Welt bedeuten.

In dem ersten Drama Gutzkows, das die Runde über die Bühnen machte, „Richard Savage oder der Sohn einer Mutter" (1842), ist das Motiv der Handlung ein eigentümlich geartetes Gefühl des Helden, welches in das Gebiet der Monomanie hinübergreift. Nichts ist gewiß natürlicher, als die Liebe eines Sohnes zu seiner Mutter. Ein Sohn aber, der seine Mutter nicht kennt und nie gekannt hat und nur von einer tollen Sehnsucht nach einer Mutter ergriffen wird, besonders wenn dieser Sohn zugleich ein innerlich verwüsteter Dichterjüngling ist, dem die Muse das Kainszeichen auf die Stirn gebrannt hat, und dessen Liebe zu ihr nicht viel glücklicher ist, als seine Liebe zur Mutter: ein solcher Sohn macht einen barock-sentimentalen Eindruck, um so mehr, als diese seltsame

Empfindungsblüte auf dem wüsten Tavernenboden aufwächst. Die Mutter aber, Lady Makready, die ihren Sohn verleugnet, und in deren Herzen der Kampf zwischen Liebe und Ehre heftig entbrennt, ist eher die Heldin einer Tragödie, als der in einem unbegreiflichen Herzensdrange dahinwelkende Sohn. Doch die Komposition des Dramas ist sehr effektvoll, die Charakteristik pointiert, besonders der Charakter des Journalisten Steele von typischem Gepräge und reich an schlagenden Schärfen des Geistes; das ganze ist die erste Litteraturkomödie im engeren Sinne des Wortes. Das junge Deutschland, das vorher mit vorwiegend litterarischen Tendenzen aufgetreten war, brachte konsequent auch die Litteratur und den Journalismus auf die Bühne. Geniale Poeten und scharfe Kritiker sind die Helden des ersten jungdeutschen Bühnendramas. Mit dieser Spiegelung der Litteratur in der Litteratur, mit dieser selbstgenugsamen Rundung des litterarischen Kreises, dessen Symbol die sich in den Schwanz beißende Schlange zu werden drohte, war indes wenig gewonnen; denn die Bühne wenigstens soll ein Forum der That sein und sich nicht ebenfalls in einen jener Papierkörbe verwandeln, in welche die deutsche Nation ihre schöngeistige Makulatur wirft.

Bedeutender als „Richard Savage" ist Gutzkows wertvollste Tragödie: „Uriel Acosta" (1847), obgleich auch in diesem Stücke der schwankende und in sich selbst unsichere Charakter des Helden, die Unentschiedenheit und Skepsis des Denkers einen gewaltig ergreifenden Eindruck nicht aufkommen, sondern jene weiche Rührung vorwiegen lassen, die auch im „Richard Savage" den echten Tragödienschwung abstumpft. Dennoch erhebt sich dies Trauerspiel durch eine kernhafte, gedankenreiche, an Lessings „Nathan" vielfach anklingende Diktion, die sich trotz der Sprödigkeit und Schwerfälligkeit im einzelnen doch zu lyrischem Schwunge und elegischer Würde steigert, durch Situationen von echt dramatischem Effekte, durch eine Charakteristik, welche, im großen Stil gehalten, alles Kleinliche vermeidet, aber doch Gestalten schaffend auftritt, durch die Einheit eines bedeutsamen Konfliktes über die meisten gleichzeitigen Trauerspiele und kann als mustergiltig für diese ganze Richtung, als der würdigste dramatische Grundpfeiler einer modernen Klassizität angesehen werden. Es war die Zeit der freigemeindlichen und lichtfreundlichen Bestrebungen, in welcher diese Tragödie erschien, und deren Spiegelbild der Dichter mit vielem Takte und praktischer Rücksichtnahme auf das Erlaubte und Nichtanstößige in eine frühere Zeit und in die Kreise des Judentums verlegte. Der Inhalt des „Uriel Acosta" ist der Kampf des freien Denkens mit der festen, positiven Satzung der Gemeinde auf der einen, mit der Pietät des Herzens und der Familien-

liebe auf der andern Seite. Wenn sich indes schon hiermit der Konflikt teilte und schwächte, so ist dies letztere noch mehr dadurch der Fall, daß Uriel Acosta selbst kein Denker ist von jener weltbewegenden Ueberzeugungstreue, die unerschütterlich von der Wahrheit ihrer Resultate durchdrungen ist. Er ist ein jungdeutscher Denker, er nennt es selbst „einen Wahn", das Wahre aufzufinden, was jeder anerkennen müßte. Dies elegische, skeptische Denken, dies wehmütige Herumleuchten mit der geistigen Laterne, diese Gleichgiltigkeit gegen den Inhalt des Gedankens, die auch Silva, ein alt gewordener Acosta, am Schlusse des Stückes ausspricht:

„Nicht, was wir glauben, siegt, de Santos — nein,
Wie wir es glauben, daß nur überwindet."

eine Ansicht, nach welcher ein ehrlicher Fetischanbeter eine sehr hohe Stelle unter den Gläubigen der Erde einnehmen würde: alle diese Elemente zerrütten schon den Kämpfer selbst und schwächen dadurch die Bedeutung des Kampfes. Uriel krankt an innerer Unbefriedigung; ihm ist das Denken eine Qual, wie den Poeten des Weltschmerzes das Dichten; es ist jene verkehrte Anschauung, welche jede geistige Arbeit an die Galeeren schmiedet. Er rät dem Spinoza: „O denke nicht, mein Kind, sei wie die Blume" u. s. w. Hätte der Lehrer des Spinoza so gesprochen, so war es ein Glück für die Welt, daß sein Schüler nicht diesem Rate folgte, sondern mit einer ehernen Ueberzeugung und Konsequenz dachte, welche die dauernde Grundlage aller späteren Denksysteme bildete. Der Denker selbst muß überzeugt sein, fest, wie Kolumbus von der Existenz der neuen Welt, fest, wie Newton von dem Weltgesetze, daß ihm der fallende Apfel entdecken half, fest, wie Galilei von seinem: E pur si muove! Auch Acosta hat Momente wie Galilei; es sind die geistig wirksamsten und ergreifendsten der Tragödie; aber sie verhallen bald wieder in dem Tongewirre einer tumultuarischen Skepsis.

Hierzu kommt, daß der Denker selbst in der Tragödie nirgends zu seinem vollen Rechte kommt. Wir meinen damit nicht, daß Gutzkow ihm ein philosophisches Katheder hätte aufbauen, und ihn lange Kollegien lesen lassen sollen; aber in jenen Szenen, in denen er mit feuriger Begeisterung oder in der Ekstase der energischen Ermannung von der erduldeten Schmach den Kern seiner Weisheit verkündet, hören wir wohl schwunghafte Worte, doch keinen Gedanken von tieferer Bedeutung. Die Appellation an „den Glauben der Sterne", welche astronomische Perspektiven zu Hilfe nimmt, um das Hauptargument, die Verschiedenheit der Glaubensansichten, zu stützen, kann ebensowenig für den Denker Acosta interessieren, als die Pro-

klamation der Vernunft „als des Symbols des Glaubens", eine etwas untergeordnete Stellung, welche ihr eingeräumt wird.

Indem wir so an diese Tragödie den höchsten kritischen Maßstab anlegen, geben wir ihr das Recht, das ihr gebührt als einer der hervorragendsten Dichtungen der Neuzeit, die ihre glänzenden Erfolge nur ihrem poetischen Werte verdankt. Nicht bloß die Komposition des Ganzen ist harmonisch, künstlerisch, maßvoll; auch jede einzelne Situation erfreut sich der sorgfältigsten Pflege, der saubersten Ausführung und bietet Schönheiten nicht gewöhnlicher Art. Die szenische Gruppierung ist, besonders im zweiten und vierten Akte, vortrefflich; die Charaktere sind trotz der bisweilen harten Diktion in weichen Linien gezeichnet, ohne alle bizarren Auswüchse, klar und fest. Manasses heiterer Weltsinn, Silvas weicher, orientalischer Geisteshauch, „der durch die Terebinthen Mamres flüstert", seine platonische Toleranz, Ben Akibas mumienhaft konservative Gesinnung, die mit Herbart ausruft: „Es ist alles schon einmal da gewesen!" das alttestamentliche Pathos des Santos: das sind interessante Schattierungen der geistigen Weltanschauung, die noch bedeutsamer hervortreten würden, wenn der Held selbst mit größerer Energie das Tribunentum „der geistigen Freiheit" verträte. Einzelne Szenen des Stückes, wie die Szene zwischen Acosta und seiner blinden Mutter, zeugen für eine seltene dramatische Meisterschaft, so daß das tragische Theater aller Zeiten ihnen wenig Aehnliches an die Seite zu setzen hat.

Die geistige Grundlage des Acosta ist durchaus modern; ja, man kann sagen, das Stück behandelt den tiefsten Konflikt des modernen Geistes. Sein historischer Hintergrund ist, wenn auch nicht zufällig gewählt, doch zufällig für die Bedeutung des Werkes. Anders verhält es sich mit den eigentlichen historischen Tragödien Gutzkows: „Patkul" (1842), „Pugatscheff" (1846), „Wullenweber" (1848) und „Philipp und Perez" (1853). Hier nimmt das Geschichtliche ein größeres und selbständiges Interesse in Anspruch, obschon es immer unter die Beleuchtung dieses Jahrhunderts gerückt ist, und nur solche Stoffe gewählt sind, in denen ein moderner Gedanke sich spiegelt. In „Patkul" erliegt ein Held des Rechtes und der politischen Freiheit den Ränken der Diplomatie: ein Stoff, der eine größere Wirkung ausüben würde, wenn nicht die Vergangenheit dieses Helden, die Epoche seiner Thaten und seines Wirkens, nur in Erzählungen und Schilderungen lebte, und was uns auf der Bühne vorgeführt wird, ein trostloses Märtyrertum, ein hochnotpeinlicher Halsgerichtsprozeß mit Galgen und Rad, eine Barbarei ohne jede Versöhnung wäre! Ueberdies ist die Behandlungsweise oft anekdotenhaft und lustspiel-

artig und entspricht nicht dem grellen und finsteren Stoffe. Der „Pugatscheff“ Gutzkows unterscheidet sich von dem Helden des Auffenbergschen „Nordlichtes von Kasan“ dadurch, daß er mit Bewußtsein als ein Freiheitskämpfer auftritt und daher die Larve des Betrügers nur für diese höheren Zwecke benutzt. So gewinnt der Betrug, der sonst als ein zu gemeines Vergehen erscheinen würde, um die Schuld eines tragischen Helden zu bilden, eine mildere Färbung; er wird sanktioniert durch das Interesse der Freiheit und des Volkswohles, während er, im Interesse einer egoistischen Usurpation unternommen, dem Helden jede Teilnahme entfremden würde. Durch die Szene, in welcher die Kosakenhäuptlinge darum würfeln, wer von ihnen die Rolle des ermordeten Zaren spielen solle, suchte Gutzkow ebenfalls den Betrug des Helden in ein milderes Licht zu stellen, indem er die Schuld teils dem Zufalle, teils den verschworenen Repräsentanten der Volksfreiheit aufbürdete. „Pugatscheff“ ist eine interessante Komposition; das Dämonische des Betruges, welches in dem Helden selbst keinen Frieden, kein Glück aufkommen läßt, tritt wirksam hervor. Die Frauencharaktere, die leidenschaftliche Ustinja, die sanfte Sophia, sind als Hebel der dramatischen Aktion und ergreifender Konflikte mit großer Gewandtheit benutzt. Der melancholische Kaisermörder Orloff, der gegen dies revolutionäre Gespenst des Kaisers ins Feld rücken soll, ist ein künstlerisches Gegenbild des Prätendenten, und die Kaiserin selbst gewinnt durch den Zweifel, dem sie preisgegeben ist, ein dramatisches Interesse. Indes herrscht auch im „Pugatscheff“ Gutzkows das weiche und skeptische Element vor, und so überlegen er dem Dichter des „Nordlichtes von Kasan“ durch den modernen Grundgedanken seiner Tragödie, durch die größere psychologische Bedeutung seines Helden, durch tiefere Kontraste und ergreifendere Steigerung des Ganzen ist, so gebietet Auffenberg über einen feurigeren Schwung der Diktion, welcher dem Usurpator mehr inneren Halt, mehr Rebellentrotz, eine imposantere Größe verleiht. In der historischen Tragödie vermissen wir überhaupt ungern ein mächtiges Pathos, welches der gehobenen Stimmung in nationalen Bewegungen und Kämpfen gerecht wird. Daß Gutzkow diesen hinreißenden Ausdruck großer Gesinnung und Begeisterung nicht trifft, beweist auch diejenige seiner Tragödien, deren Komposition im großen historischen Stile entworfen ist und die psychologische Innerlichkeit verschwinden läßt gegen die gewaltigen Dimensionen eines über Nationen hinübergreifenden Konfliktes: der „Wullenweber“. In dieser Tragödie, die sonst fest auf objektiv-historischem Boden steht, hält Gutzkow der deutschen Nation den Spiegel ihrer früheren Größe, den deutschen Städten ein Bild ihrer die Fürsten

beherrschenden Macht vor. Die große historische Tragödie wird sich von epischen Elementen nicht ganz frei halten können; Stellen, in denen die Chronik oder das Tableau vorherrscht, sind unvermeidlich in ihr; dennoch muß sich die Haupthandlung, wenn sie auch mit großen Massen operiert, um eine bestimmte Axe drehen, ein konzentrisches Interesse darbieten. Die Einheiten der Zeit und des Ortes finden in ihr keinen Platz; aber die durchgängige Einheit der Handlung muß ihren Mangel nicht empfinden lassen. In „Wullenweber ist eine vielbewegte Welt, die Welt der deutschen Hansa, aber ihre Interessen zersplittern sich nach zu vielen Seiten hin. Solche Zersplitterung ermüdet die Teilnahme und hebt die Spannung auf. Die inneren Kämpfe der städtischen Parteien, das diktatorische Einschreiten der Hansa in den Königsstädten des Nordens, die Gefangennehmung des Helden durch einen Fürsten, der bisher gar nicht mit in die Handlung eingegriffen, der mit Ereignissen und Erzählungen überhäufte fünfte Akt geben der Komposition doch eine allzu große Lockerheit, die an Shakespeares Historien erinnert. Auch ist die Gestalt des Helden nicht mächtig und bedeutend genug, um die Mosaik von Episoden zusammenzuhalten. Was ihr fehlt, ist Größe der Gesinnung und hinreißender Schillerscher Gedankenschwung, den nur die glücklichste Gestalt des Stückes, Anna Rosenkranz, im zweiten Aufzuge erreicht. Auch der Lübecker Feldhauptmann, Markus Meier, hat neben Wullenwebers kalter, staatsmännischer Bedeutung mehr frische, fesselnde Charakterzüge, obgleich Gutzkow das Zerrissene und Schwankende, womit er diesmal den Haupthelden verschont, in das empfängliche Herz des Lübecker Hufschmiedes verlegt, das zwischen Meta und Siegbritt hin und her vibriert. Wenn das Großartige der Komposition nur durch eine zu weit gehende Zerfahrenheit beeinträchtigt wird, so verdient dagegen eine Fülle von Einzelnheiten durch Schönheit und charakteristische Angemessenheit die bereitwilligste Anerkennung, wie überhaupt die ganze Tragödie das Streben zeigte, allzu enge Fesseln der neu eroberten Bühnentechnik zu Gunsten eines freieren poetischen Aufschwunges und größerer historischer Gesichtspunkte zu zerbrechen, ein Streben, das nur an der Sprödigkeit des vielzersplitterten Stoffes scheiterte. „Philipp und Perez“ war wieder ein Drama von mehr Zusammenhalt, eine Tragödie des Servilismus, geistvoll, aber auch gesucht in der Komposition, schwer verständlich und seltsam geschnörkelt in der Motivierung, in ihrer Wirkung beeinträchtigt durch einen mühsamen, auffallend gezwungenen und unmelodischen Stil, der die dramatische Kraft durch den sprödesten Widerstand gegen den metrischen Fluß und durch seltsame syntaktische Fügungen zu wahren suchte.

Ueber eine nicht unbedeutende Zahl Gutzkowscher Stücke können wir rasch hinweggehen; es sind die Schnitzel einer rastlosen Produktivität, der es weder an Mißgriffen, noch an leichteren Fabrikarbeiten fehlen konnte. Doch verfolgte Gutzkow stets bestimmte Intentionen, und nur ihre fehlschlagende oder mangelhafte Durchführung räumte diesen Stücken eine niedrigere Stellung ein. „Der dreizehnte November“ (1847) war ein dramatisches Capriccio nach Motiven der Schicksalstragödie, versetzt mit englischem Spleen, ein Stück, zu welchem eine Novelle Sternbergs dem Dichter die Anregung gab. „Die Schule der Reichen“ (1845) behandelte einen angemessenen Grundgedanken und eine von Hause aus nicht üble Erfindung in einer extremen Weise, in welcher Charaktere und Situationen auf die Spitze gestellt sind und die Intentionen des Dichters sich allzu schreiend hervordrängten. „Der Königsleutenant“ (1852), als litterarisches Gelegenheitsstück rasch und keck entworfen, reich an einzelnen geistvollen Zügen, bietet in dem genrehaften jungen Goethe, dessen Genie übrigens in dem Stücke noch sehr in der Knospe ruht, und dem radebrechenden Königsleutenant, dessen deutsch-französische Gemütlichkeit einen etwas kauderwälschen Eindruck macht, wohl für die Darsteller dankbare Partien, auch einzelne effektvoll verwertete Anekdoten, ist aber im Ganzen doch nur eine Mosaik von Charakterepisoden. Das schwäbelnde Volkstrauerspiel „Liesli“ (1852), die Tragödie des Auswanderungsfiebers, leidet, ähnlich wie die „Schule der Reichen“ und „Patkul“, an einer Unklarheit der Behandlungsweise, welche tragische Motive in der Art und Weise des komischen Genrebildes darstellt und besonders durch den grausamen und willkürlichen Schluß einen befremdenden Eindruck macht. Ueberhaupt bewegt sich die ganze Tragödie auf dem Boden des Gefühles, das wenig entwickelungsfähige Heimatsgefühl Lieslis, die ihrem Manne nicht in die Ferne folgen will, ist eine dramatisch unmeßbare Größe. Der tragische Stoff ließ sich vollständig in einem Akte erschöpfen.

Nach so vielen dramatischen Nieten begegnen wir wieder zwei glänzenden Treffern, und zwar auf einem Gebiete, welches Gutzkow in mustergiltiger Weise der deutschen Bühne erobert, auf dem Gebiete des historischen Lustspieles. Dies Gebiet, ursprünglich von den Franzosen angebaut, doch nur im Interesse der feinen Intrigue und einer die Weltgeschichte verlachenden Persiflage, konnte, von der deutschen, geistigen Kultur bearbeitet, doppelt fruchtbar werden, indem der tiefere und reichere Humor des deutschen Geistes ihm neue glänzende Seiten abgewann. Der Schwerpunkt des deutschen geschichtlichen Lustspieles fiel auf die humoristische Charakterdarstellung, und wenn man auch von der französischen

Intriguenkomödie eines Scribe die pikante Spannung und die Kunst, den dramatischen Knoten geschickt zu knüpfen und zu lösen, mit herübernahm, so wurde der Technik doch niemals der erste Rang eingeräumt. Ohne Frage stehen die Gutzkowschen Lustspiele: „Zopf und Schwert“ (1844) und „das Urbild des Tartüffe“ (1847) über dem Scribeschen „Glas Wasser.“ In Gutzkows Lustspielen ist ein viel tieferer historischer Sinn, eine nicht bloß persiflierende, sondern gemüt- und geistvolle Auffassung und Darstellung und eine vielleicht weniger künstliche, aber wahrhaft erheiternde Schlingung des dramatischen Knotens. Daß der Dichter dabei einige technische Kunstgriffe den Franzosen abgelernt hat, ist ihm um so weniger zum Vorwurfe zu machen, als das Interesse seiner Dichtungen keineswegs auf ihnen beruht. Scribes Gestalten sind nur dramatische Schachfiguren, stehen nur im Dienste der Kombination und sind gerade hinlänglich individualisiert, um einen Springer von einem Läufer unterscheiden zu können. Gutzkows Gestalten, wie z. B. der König Friedrich Wilhelm I. in „Zopf und Schwert,“ sind volle, ganze Menschen; wir schenken ihnen daher auch eine volle, ganze Teilnahme. Wer hat jemals in einem Scribeschen Lustspiele den Reiz jener erlösenden Komik empfunden, welche das Gemüt erfaßt und erleichtert und über die Welt einen rosenfarbenen Schimmer ausbreitet? Scribes Kunst ist die Kunst äußerlicher Ueberraschungen, die Kunst eines Eskamoteurs, der die Kugel bald in den Becher hinein, bald wieder herauszaubert, einen Kopf abschlägt und wieder aufsetzt; sie ruft Verwunderung hervor, niemals herzliche Heiterkeit. Wer lacht in einem Scribeschen Lustspiele? Man lächelt höchstens und dennoch giebt es Dramaturgen, welche einem Aristophanes und Shakespeare zum Trotze dies Lächeln für die einzige anständige Wirkung, für die Feuerprobe eines feinen Lustspieles erklären. Dies Lächeln ist aber nur die selbstgefällige Eitelkeit des Zuschauers, die sich darin behagt, den Dichter durchschaut zu haben. Das ist keine echte Lustspielwirkung. Im Lustspiele soll man lachen wie die Götter des Olympos lachten, mit herzhaftem Gelächter! Der ganze Unterschied zwischen Lustspiel und Posse besteht darin, daß dies Lachen dort durch feinere, hier durch gröbere Mittel der Komik erzielt wird. Wer aber diese Wirkung nicht hervorbringt, der ist kein großer komischer Dichter, mag er auch noch so glückliche Intriguen zu schürzen wissen. Wer hätte in Gutzkows „Zopf und Schwert“ nicht gelacht, wenn der Baireuther Prinz den König im tiefsten Negligee überrascht und ihn für einen Kammerhusaren hält, oder wenn der Gardist Eckhof den Stubenarrest der Prinzessin durch sein Violinspiel erheitert, und über die freventlich Tanzenden der Zorn des Königs hereinbricht? Wer hätte

aber auch nicht eine wahrhafte Erhebung gefühlt, wenn sich der König im Tabakskollegium durch die Rede des Prinzen von Baireuth mächtig ergriffen zeigt? Da weht uns ein Hauch des historischen Geistes entgegen, von welchem die französischen Lustspieldichter keine Ahnung haben, der aber erst diesem komischen Sittengemälde mit seiner Fülle köstlicher Anekdoten die höhere Weihe giebt. Durch den Qualm der dicken Tabaksdämpfe bricht ein Lichtstrahl, welcher nicht bloß das tiefe Gemüt des Königs, sondern auch seine Bedeutung für die Geschichte Preußens und die aufdämmernde große Zukunft dieses Landes erhellt. „Das Urbild des Tartüffe“ ist ein Lustspiel „des Lustspiels“, eine vortreffliche humoristische Spiegelung der Heuchelei. Man könnte das Stück ebenfalls eine Litteraturkomödie nennen, aber es erhebt sich über dies Niveau durch seine typische Bedeutung. Molière ist der Lustspieldichter überhaupt, den Jeder beschützt, vom Arzte bis zum Könige, bis er seine eigenen Interessen durch den schonungslosen Witz gefährdet sieht. Gleichzeitig wird die Macht des Lustspiels bei Entlarvung heuchlerischer Charaktere und der Geißelung verkehrter Sitten aufs glänzendste sowohl durch den Eifer der Gegner, als auch durch den hohen Preis, den das Original für die Milderung der Kopie bezahlt, charakterisiert. Die Komposition dieses Lustspiels ist von rühmenswerter Trefflichkeit, und die Garderobenszene mit ihrem Versteckspiele ebenso wirksam, wie die kühn erfundene Doppelgängerei im letzten Akte. Hätte der Dichter nur diese beiden Lustspiele geschrieben, so würde er doch einen hohen Rang unter den deutschen Dramatikern einnehmen.

Gutzkows Zeitlustspiel „Lenz und Söhne oder die Komödie der Besserungen“ (1855) geißelt die pietistisch gefärbte Wohlthätigkeitsmanie und ihre lächerlichen Uebertreibungen in einzelnen Situationen mit großem Witze und echt komischer Wirkung. Wenn man ihm daher auch ein kulturhistorisches Interesse nicht absprechen kann, so fehlt ihm doch die künstlerische Durcharbeitung und Oekonomie. Es enthält langweilige Episoden, in denen der Grundgedanke keineswegs ohne Rest aufgeht; es enthält Charaktere, die nicht bloß an einer verbrecherischen Nüchternheit leiden, sondern auch wirklich nüchterne Verbrecher sind, ungehörig im Lustspiele und selbst im Schauspiele widerwärtig; es verletzt das sittliche Gefühl weniger durch unnötigerweise anstößige Situationen, als dadurch, daß sowohl die Grenzlinien zwischen der berechtigten und lächerlichen Wohlthätigkeit nicht scharf genug gezogen sind, als auch der phantasmagorische Schluß mit seiner moralischen Verwaschenheit nicht einmal der Lustspiel-Nemesis gerecht wird. Die Kontraste dieses Stückes sind nicht durch den Grundgedanken gegeben; es sind willkürliche Kontraste der Charakteristik. Der Dichter hätte der

eitlen, prahlerischen und stets vom rechten Wege abirrenden Vereinswohlthätigkeit einen einzelnen, verschwiegenen und stets das Rechte treffenden Wohlthäter gegenüberstellen und die etwas hinkende Intrigue lieber auf diesem Gegensatze, auf den komischen Kreuzungen der rechten und falschen Wohlthätigkeit, aufbauen sollen. Die Verworrenheit der Komposition, aus welcher sich der Dichter selbst nicht herausgefunden hat, schließt indes zahlreiche glückliche Pointen der Charakteristik und Diktion nicht aus. Mit den beiden späteren Dramen: „Ella Rose" und „Lorbeer und Myrte" (1856), besonders mit dem letzteren, hat Gutzkow keinen durchgreifenden Erfolg davongetragen. „Ella Rose" ist eine psychologische Studie im Stile von „Werner" und „Ottfried" mit jener vorzugsweise „belletristischen" Färbung, welche der jungdeutschen Schule besonders dadurch eigen war, daß sie Litteratur und Theater wieder zum Objekt von Litteratur und Theater machte. So bewegen wir uns auch hier mehr als wünschenswert in der Kulissenwelt, welcher der Hauptkonflikt entlehnt ist. Das Stück hat indes pikante und spannende Szenen besonders in den drei ersten Akten.

Einen bei weitem interessanteren Stoff behandelt: „Lorbeer und Myrte." Ganz Paris ist voll vom Ruhme des „Cid" von Corneille, der mit seltenem Erfolg über die Bretter gegangen. Der König selbst erhebt den Dichter in den Adelstand; der hohe Adel Frankreichs feiert ihn und macht aus dem Stücke eine Parteisache, indem er in demselben eine Verherrlichung des von Richelieu verbotenen Zweikampfes findet. Nur die Akademiker, neidisch auf Corneilles aufblühenden Ruhm, verdammen sein Stück. Da wird Richelieu, der sich selbst für einen geborenen Dichter hält, und dessen Eitelkeit keinen Erfolg neben sich duldet, auf den Gedanken einer Mitarbeiterschaft am „Cid" gebracht, schon um dadurch dem Adel eine gegen ihn selbst gekehrte Waffe aus der Hand zu reißen, und er bildet diesen Gedanken bis zum Ruhm einer alleinigen Autorschaft aus. Der Einfall wird für Corneille von Wichtigkeit, weil der Kardinal über die Hand seiner Geliebten Emérance von Lampérières, zu verfügen hat. Sie ist das Taufkind seines Freundes, und er hat sich bei dieser seiner einzigen Taufe gerade dies Recht vorbehalten. Corneille wird voraussichtlich die Einwilligung des Ministers nicht erhalten, wenn er nicht seinen Ruhm, der Autor des Cid zu sein, diesem zum Opfer bringt. Lorbeer oder Myrte: das ist der Konflikt des Stückes. Corneille entscheidet sich für den Lorbeer, und Richelieu giebt ihm, als Corneille dem Staatsmann begeistert huldigt, in einer Anwandlung von Großmut die Myrte mit dazu. Der Stoff ist für ein drei- oder einaktiges Drama günstig gewählt, die Behandlung

geistreich, und wenn der Eindruck im ganzen ein schwacher bleibt, so liegt dies hauptsächlich daran, daß Gutzkow den Schwerpunkt des Stoffes verrückt und ihn auf Richelieu verlegt hat, während er in Wahrheit bei Corneille zu suchen ist. In Corneille liegt der Konflikt und das dramatische Interesse, das Gutzkow nur in den letzten Szenen des Stückes zur Geltung bringt. Was bei Richelieu eine Laune und Grille, wird bei Corneille eine Lebensfrage. Bei der Neigung unseres Dichters, das Interessante herauszuspüren und mit feinfühliger Motivierung zu behandeln, zog ihn aber die Grille Richelieus mehr an als Corneilles Liebespathos, der, selbst in die Situation seines Cid versetzt, zwischen Liebe und Ehre schwankt. Diese Grille Richelieus zu motivieren, entrollt der Dichter ein aus den widersprechendsten Zügen zusammengesetztes Charaktergemälde des großen Ministers, das in den Vordergrund des Stückes tritt, und dem er die Einfachheit der Handlung, das eigentliche Interesse des Konfliktes opfert. Auch mit anderen historischen Arabesken ist das Stück überladen, so daß man sich den klaren Faden der Motivierung mit Mühe aus diesem überwuchernden Beiwerk hervorsuchen muß. Der Stoff, der zu Grunde liegt, ist anekdotischer Art. Man kann aber nicht eine Anekdote in einen Rahmen von Anekdoten spannen, ohne daß sie sich darin verliert. Hiermit hängt der Mangel an Einheit des Tons zusammen; der Stil ist zu bunt durcheinander gewirkt, eine Mosaik von komischen Einfällen, charakteristischen Pointen, pathetischen und schwärmerischen Ergüssen. Die neuesten Dramen Gutzkows: „Der westfälische Frieden“ und „Der Gefangene von Metz“ kamen an einigen Theatern zur Aufführung, schienen aber dem Dichter selbst nicht zu genügen, da er sie bisher nicht durch den Druck veröffentlicht hat. Die Kritik tadelte das Ueberladene und Undurchsichtige der Handlung, bei allem Geist in der Detailschilderung*).

Der Dichter des „jungen Europa“, Heinrich Laube, hat, wie wir schon früher gesehen, nicht die Art und Weise Gutzkows, sich mit emsigem Fleiße an irgend einem Blatte vom Lebensbaume des Jahrhunderts

*) Die dritte vermehrte und neu durchgesehene Gesamtausgabe von Karl Gutzkows „dramatischen Werken“ erschien in 20 Bändchen (1871—72). Mit unermüdlichem Fleiß hat Gutzkow nicht bloß ältere Dramen wie seine Jugenddichtung: „Nero“, sondern auch spätere, recht erfolgreiche Stücke wie „Lenz und Söhne“, „Philipp und Percy“ u. a. umgearbeitet, flüssiger und bühnenwirksamer gemacht. Doch bestätigen diese Umarbeitungen nur die alte Wahrheit, daß, wo der erste Wurf nicht gelang, spätere Nachhülfe das Ganze nicht in Schwung zu bringen vermag. Unsere Bühnenleitungen haben ja überhaupt nicht Muße, sich um die Werke neuer hervorragender Autoren zu bekümmern, die gerade nicht in der letzten Saison das Licht der Welt erblickt haben.

einzuspinnen. Bei ihm verwandelt sich der Gedanke stets in Fleisch und Blut, wenn Laube auch als Dramatiker die Sporenstiefeln auszog, mit denen er als jungdeutscher Stürmer die Rabatten der Philister niedertrat. Er wählt frische Stoffe, Stoffe, die den Dichter tragen, die in der Nation haften und deshalb auch den Stücken günstige Aufnahme verbürgen. Er hat „Friedrich den Großen" und „Friedrich von Schiller" zu Helden seiner Dramen gemacht. Laube ist ein frischer, gewandter Dramatiker, dem besonders sein gesunder Realismus zu statten kommt. Er liebt die bunten Farben, die hellen aufgesetzten Lichter, die munteren kecken Gruppen. Er ist der Mann der resoluten Praxis und kommandiert mit Imperatorenmiene die Technik des Theaters. Alles, was er anfaßt, hat Hand und Fuß, munteres Leben, frische Bewegung. Die dramatische Draperie ist stets in Ordnung; jede Quaste muß in seinen Dramen am rechten Platze hängen, die Stufen der Treppen sind gezählt, es herrscht eine holländische Sauberkeit in seiner Bühnenwelt! Die Bühne ist ihm das Erste; sie steht lebendig, fertig bis ins einzelne vor ihm, wenn er dichtet, ja, ehe er dichtet. Erst das Nest und dann die Eier — ist sein Wahlspruch; und in der That ist die Architektonik seines dramatischen Nestbaues anerkennenswert. Jedes Fädchen, jeden Strohhalm weiß er so zu verwerten, daß seine dramatischen Gestalten weich und sauber gebettet sind. Und diese Gestalten selbst sind ebenfalls sauber gezeichnet, wie Bilder aus der niederländischen Schule. Der moderne Instinkt bei der Wahl der Stoffe schützt indessen den Dichter nicht vor Fehlgriffen, wie „die Bernsteinhexe" (1847) beweist, ein dramatisierter Hexenprozeß, über dem die dicke, trübe Atmosphäre eines veralteten Fanatismus brütet, ein Stück voll mittelalterlicher Grausamkeit und äußerlicher Tortur, ähnlich einer stürmischen Regennacht am Meere, die durch den Schrei Schiffbrüchiger unterbrochen wird.

Zu seiner ersten Tragödie wählte Laube einen frischen, kecken Helden aus jenem warmblütigen Geschlechte, mit welchem sein Naturell sympathisiert, aus dem Geschlechte der Abenteurer, der Glücksritter, die das Glück durch den Einsatz ihrer magnetisch fesselnden Persönlichkeit erobern, den Liebhaber der Königin Christine von Schweden und das Opfer ihrer nicht mit entthronten Despotenlaunen: „Monaldeschi" (1845). Der geschichtliche Rohstoff ist etwas spröde; Laube gab ihm dramatische Elastizität. Wir haben es mit Ausnahmenaturen und mit Ausnahmeverhältnissen zu thun. Eine Königin, die sich von eiuem Stallmeister „aus der Fremde" beherrschen läßt, der ihre seltsam genialen Kapricen versteht, bleibt eine eigentümliche Erscheinung, welche durch den historischen Hintergrund ihrer Thronentsagung und ihres Ueberganges zum Katholizismus noch interessanter

wird. Durch das ganze Stück geht jene jungdeutsche Abenteuerlichkeit des Denkens, Meinens und Empfindens, die zwar nicht gewaltsam in den Stoff hineingetragen ist, aber doch den Anteil daran verkürzt. Auch zeugt das Stück noch von einer großen Unsicherheit des Stils; — wir meinen nicht bloß die Diktion, welche im vierten Akt plötzlich seekrank wird und unsagbare Verse vomiert; wir meinen überhaupt den dramatischen Stil, der etwas zerfahren ist, sich vor Wiederholung, vor allzu häufiger Anwendung desselben Effektmittels, z. B. der Gefangennehmungen, nicht hinlänglich in Acht nimmt und im fünften Akte die grelle Katastrophe ohne steigernde Motivierung herbeiführt. Einen ähnlichen Stoff, wie „Monaldeschi" behandelt „Struensee" (1847). Auch hier ein Roturier, der es bis zum Liebhaber einer Königin und zum Minister bringt! Doch im „Monaldeschi" beruht alles auf persönlichen Beziehungen; die Kaprice, und das Herz, dies große Arsenal von Kapricien, geben die Motive der Handlung. Im „Struensee" dagegen wiegt das politische Interesse vor. Es ist ein großartiger Stoff, dessen Behandlung aber hier geradezu an den aristotelischen Einheiten krankt. Das ganze Stück hat keine einzige Verwandlung, nur eine etwas kunstvoll arrangierte Dekoration, welche durch einen Vorhang einen geringen Grad von Wandelbarkeit gewinnt. Welch meisterhafte Technik gehört dazu, auf diesem sorgsam abgemessenen Raume die Personen nicht zur unrechten Zeit aneinander rennen zu lassen! Aber die verdrießliche Mühe, diese Lorbeeren der Technik zu erobern, gönnt dem Dichter nicht Muße genug zur vollen Entfaltung des geistigen Inhaltes. „Struensee" ist eine historische Tragödie! Das Schicksal eines begabten Emporkömmlings, eines freisinnigen, aber despotisch gewaltsamen Ministers, der von oben herab die öffentlichen Zustände reformiert, der Kampf dieses kräftig regierenden Ausländers mit den Intriguen der Hofpartei, des Adels, der gekränkten Dänen, ja seiner eigenen mißgünstigen Landsleute, ein Kampf, in welchem sich der Geist des achtzehnten Jahrhunderts lebendig spiegelt, bietet ohne Frage tragisches Interesse; aber dies Interesse läßt sich in einer so ängstlich zugeschnittenen, engbrüstig gegliederten Tragödie nicht erschöpfen. Das historische Trauerspiel bedarf größerer Dimensionen, kann sich in so engem Raume, in so kärglicher Zeitfrist nicht entwickeln. Es verliert den Athem in diesem theatralischen Schnürleibe! Es ist nicht Zeit, nicht Platz, den großen, energisch durchgreifenden Staatsmann Struensee zu sehen. Henneberger freilich findet es in seiner wertvollen Studie „über das deutsche Drama der Gegenwart" vortrefflich, daß Struensee weniger den Staatsmann, als den schwärmenden Schäfer zeigt; „denn darin liegt gerade nach meinem Gefühl

seine Schuld, daß er den großen Interessen, die er zu vertreten hat, abtrünnig auf seine eigene Hand und zu eigenster Befriedigung ein Liebesverhältnis abzuspielen unternimmt. Er hat den Adel verletzt, die Soldaten gereizt, die Geistlichkeit erbittert; aber er hat das alles in seiner Mission gethan und deshalb — jede Opposition besiegt. Jetzt, wo er, wie Schillers Jungfrau von Orleans, seiner Mission untreu wird, muß er fallen". Hierauf ist zu entgegnen, daß sich Laube gerade an dieser Jungfrau von Orleans hätte ein Vorbild nehmen sollen. Denn wir sehen sie in drei langen Akten erst als die gottbegeisterte Jungfrau ihre Mission erfüllen, ehe durch die irdische Liebe, die sie plötzlich erfaßt, mit der tragischen Schuld auch die Peripetie des Trauerspieles eintritt. Wo aber sehen wir den Staatsmann Struensee in Laubes Stück mit großer Begeisterung seine Mission erfüllen? Wir sehen nur den durch die Staatsgeschäfte beunruhigten Liebhaber; wir haben es mit Hofintriguen zu thun, die sich auf dem glatten Parquet nicht ohne Spannung abspielen; aber ein tiefer motiviertes Interesse an dem Helden selbst findet keine Gelegenheit, sich Bahn zu brechen.

Laubes Lustspiel: „Rokoko" (1846) ist ein historisches Kulturgemälde; die Charaktere bewegen sich mit ihrem Denken, Wollen und Empfinden ganz im Kostüme der bestimmten geschichtlichen Epoche; es sind keine Schlaglichter der Tendenz aufgesetzt, welche in die Gegenwart hinüberspielen. Dennoch beruht gerade hierauf das Unerquickliche des Stückes. Die Rokokozeit, die Zeit der Marquis, Abbés, Parlamentsräte, die Zeit der Perücken und Galanteriedegen ist unserm Bewußtsein entfremdet; und wenn auch Papier- und Kassettendiebstähle nie veralten werden, so findet die Intriguenmanier dieser Rokokomenschen, dies Mätressen-, Duell- und Bastillenwesen keine Sympathien mehr. Alle diese galanten Gauner, die sich gegenseitig und zwar trotz aller feinen Manieren ziemlich plump betrügen, und von denen der Marquis Brissac durch seine verhältnismäßige Ehrlichkeit und eherne Stirn den ersten Rang einnimmt, — eine gediegene und gewappnete Charakterrolle, ein Haudegen des Rokoko, nicht ohne die erforderlichen zweideutigen Antezedentien und, der regierenden Mätresse gegenüber, von der Kraft, dem Mute und der Gewandtheit eines Tierbändigers, welcher vertraut ist mit der Gefahr, die sich in der Gestalt eines Weibes verkörpert: diese Agenten der Pompadour, diese seltsamen Figuren mit ihren bizarren Ehrbegriffen haben nicht nur keine Saiten, die einen Wiederhall in unserer Zeit finden; es fehlt ihnen auch jedes wahrhaft menschliche Interesse. Das ganze Stück ist eine Kuriosität, und seine Helden kommen noch am besten fort, wenn man sie als die Marionetten einer jetzt ver-

gessenen, aber einst weltbeherrschenden Mode betrachtet. Man kann an sie keinen anderen sittlichen Maßstab anlegen, als etwa an die Kannibalen, die auch mit der relativen Sittlichkeit der herrschenden Volksbegriffe ihre Eltern und Kinder verzehren. Von diesem Standpunkte aus angesehen, ist das Laubesche Lustspiel, nach einer etwas matten Introduktion, in welcher wir uns ungern und schwierig in den damaligen Anschauungen und Verhältnissen orientieren, lebendig in eins gearbeitet, mit kräftiger Steigerung fortentwickelt und erreicht in der Szene zwischen dem Marquis und der Pompadour die Spitze des dramatischen Kontrastes und der dramatischen Gegenwirkung. Leider ist das Lichtbild „der Jugend, welcher die Zukunft gehört", sehr matt ausgeführt und unfähig, dem Rokoko ein Gegengewicht zu halten.

Von Laubes Litteraturkomödien behandelt „Gottsched und Gellert" (1848) eine zu breit ausgeführte Anekdote, welche die beiden Notabilitäten des Leipziger Parnasses illustriert. Freilich ist der Kontrast der beiden gefeierten Autoren in dramatischer Beziehung ein mäßiger, indem es zu keinem fesselnden Konflikte zwischen ihnen kommt, wie überhaupt die ganze Kollision zwischen dem Säbel und der Feder sich auf jenem Gebiete vormärzlicher Demonstrationen bewegt, das wohl für das Bühnenpublikum eine tendenziöse Anregung gab, jetzt aber keinen Eindruck mehr macht. Die schüchterne Gelehrsamkeit spielt der soldatischen Gewalt gegenüber keine glänzende Rolle. Der Inhalt des Stückes ist überaus dürftig und konnte nur durch eine große Zahl von Episoden, deren Wert sehr gering anzuschlagen ist, zu fünf Akten ausgebreitet werden. Einen bei weitem größeren Erfolg hatten Laubes „Karlsschüler" (1847), ein Schauspiel, dessen Held unser großer Dichter Friedrich Schiller ist, und das sich an einzelnen Stellen zu jenem Schwunge erhebt, mit welchem schon die Erinnerung an diesen Feuergeist die meisten Gemüter erquickt. Angelehnt an einen so bedeutenden Namen, der im Herzen der Nation lebt, durfte der Dichter eines großen Erfolges gewiß sein, sobald es ihm nur gelang, den bedeutenden Genius in einer fesselnden Entwickelung seiner Lebensschicksale darzustellen und ihn nicht allzu tief unter das Niveau seiner Größe herabzudrücken. Laube wählte Schillers Flucht aus der Karlsschule, oder vielmehr seine Desertion aus Militärverhältnissen, in denen sich der revolutionäre Dichter der „Räuber" nicht heimisch fühlen konnte. Diese Flucht bot ihm eine spannende Entwickelung dar und überdies eine Fülle anekdotenhafter Züge und Situationen, die bereits Hermann Kurz in „Schillers Heimatsjahren" in reichhaltiger Weise gesammelt hatte. Die Auffassung Laubes ging indes in diesem Stücke, so wie in dem verwandten „Prinz Fried-

rich" (1854), auf eine Darlegung geschichtlicher Gegensätze. Die Jugend, der die Zukunft gehört, und die in „Rokoko" ziemlich leer ausgegangen war, trat hier dem Alter gegenüber, dessen Rokoko in der Gestalt des energischen, militärischen Absolutismus eine über die kriminalistischen Scherze der Abbés hinausreichende Bedeutung gewann. Die Vertreter dieser Jugend sind Deutschlands größter Dichter und größter König, die freilich in dem Lebensalter, in welchem sie von Laube uns vorgeführt werden, kaum die Knospen ihrer künftigen Größe entwickelt haben. Dies unreife, schüchterne Knospentum des Geistes läßt sie gegen die gediegenen Gestalten des Herzogs von Württemberg und des preußischen Soldatenkönigs sehr in den Hintergrund treten, und selbst das Ahnungsvolle und Prophetische, das in ihnen liegt, hat eine schwächliche sentimentale Beimischung. In den „Karlsschülern" ist die Behandlung des Stoffes und der dramatische Stil sehr ungleich. Die drei ersten Akte bieten nur Lustspielelemente in einer vollkommen anekdotischen Behandlung. Mit dem vierten Akte wird der Konflikt fast tragisch, denn der Herzog droht dem Dichter selbst mit der Todesstrafe. Die Sprache erhebt sich zu einem Pathos, das der äußerlichen Donnerschläge zu seiner Unterstützung nicht einmal bedurft hätte; aber diese gewitterhaften Konflikte lösen sich am Schlusse in einer gewöhnlichen Schauspielrührung auf. Wenn wir von diesem Mangel an Einheit in der Behandlungsweise und von der zweifelhaften Berechtigung dieser ästhetischen Mischgattung absehen, so sind die „Karlsschüler" nicht ohne anerkennenswerte Vorzüge. Die drei ersten Akte zeichnen sich durch seltene Lebendigkeit der Gruppen in den dramatischen Tableaus aus. Der vierte Akt, der sich ganz unverhofft auf den Kothurn erhebt, bietet in den Szenen zwischen dem Herzog und Franziska, zwischen dem Herzog und dem Dichter Momente von bedeutender Auffassung und von feurigem Schwunge. Im fünften Akte treten indes im matt austönenden Schlusse die Mängel der Komposition, die Unverträgliches neben einander stellte, deutlich hervor. Auch in „Prinz Friedrich" ist sowohl der Charakter des Kurfürsten in einem dramatisch monumentalen Stile gehalten, als sich auch einzelne Stellen durch geistigen und poetischen Schwung auszeichnen. Doch der Charakter Friedrichs ist offenbar zu weich und phantastisch aufgefaßt; denn sein lakonisches, schlagendes, durchgreifendes, witziges Wesen mußte wohl schon in der Jugend in ganz anderer Weise zur Geltung kommen und ist überdies mit der typischen Gestalt des großen Mannes so eng verwebt, daß wir in diesem schwärmerischen Theaterprinzen kaum die elementaren Züge seines Charakters wiedererkennen. Die Handlung selbst geht nicht viel über die dramatisierte Anekdote hinaus; das tragische Interesse, das

der Stoff bieten konnte, wird vom Dichter dadurch beseitigt, daß er die Gestalt des Katte sehr beiseite schiebt und ihn als leichtsinnigen Jugendverführer darstellt, dessen Hinrichtung weiter keine Teilnahme erweckt.

Friedrich Schiller und Prinz Friedrich waren Helden, welche schon durch das Gewicht ihrer historischen Bedeutung die Teilnahme des Publikums fesselten, wenn sie auch nicht eigentlich zu jener chevaleresken Charaktergruppe gehören, für deren Zeichnung Laube ein Monopol besitzt. Der Held seines nächsten und zweifellos besten Trauerspiels: „Essex" (1856) hatte schon größere geistige Blutsverwandtschaft mit Laubes Lieblingsgestalten und trat neben „Monaldeschi" und „Struensee" als der dritte, von dem Dichter dramatisierte „Liebhaber einer Königin". Doch sollten die Lorbeern der erfolgreichen Essextragödie nicht unbestritten bleiben. Durch den Kampf um die Autorschaft des „Fechters von Ravenna" war das Zartgefühl deutscher Dichter in bezug auf ihr geistiges Eigentumsrecht in übertriebenster Weise gesteigert worden. Ein Essexpoet, Werther in Berlin, machte Laube die Priorität in bezug auf Gestaltung der Essexfabel streitig, und behauptete, Laube habe aus der Lektüre seiner ihm zugesendeten Tragödie einige Motive entlehnt. Der Vergleich der im Druck erschienenen Dramen bewies das Unbegründete der Anklage, indem in Werthers „Liebe und Staatskunst" eine streng politische Auffassung des Stoffes vorherrscht und das dramatische Interesse sich um Elisabeth konzentriert, welche das Interesse ihres Herzens dem des Staates opfert. Da aber die Originalität eines an und für sich und durch eine Legion von Bearbeitungen in seinen Situationen feststehenden, typisch gewordenen Stoffes eben nur in dem verschiedenen geistigen Accent liegen kann, der auf diese Situationen und die Charaktere gelegt wird, und dieser Accent bei Laube gerade ein entgegengesetzter ist, als bei dem vorerwähnten Dichter: so zerfällt die Anklage von selbst, ganz abgesehen davon, daß die dramatische Behandlungsweise Laubes über derjenigen seines Konkurrenten steht. In der That ist aber dem Dichter durch die zahlreichen früheren Bearbeitungen des Stoffes wesentlich in die Hände gearbeitet worden, und es ist keine Frage, daß besonders der „Essex" von Banks, den Lessing in seiner Dramaturgie zergliedert hat, für ihn in den Hauptzügen des dramatischen Grundrisses, besonders in bezug auf die Gliederung des Stoffes in die einzelnen Akte maßgebend gewesen ist. Laubes theatralischer Scharfblick und technische Sicherheit haben alle die vorgängigen Essexstudien mit produktiver Kritik durchgearbeitet, und aus der Einsicht und Korrektur derselben ist der Plan seines „Essex" hervorgegangen. Durch das scharf ausgeprägte Charakterbild des Helden, welcher der Königin und dem Weibe gegenüber das

männlich-trotzige Bewußtsein des englischen Lords und seiner ritterlichen Selbstherrlichkeit vertritt, erhält indes die Laubesche Tragödie ein unleugbares Gepräge von Originalität, und die Kunst, mit welcher er die Haupthandlung ankündigt und vorbereitet, in Gegensätzen und spannender Steigerung durchführt, würde tadellos sein, wenn nicht der letzte Akt nur ein matt austönender Abschluß des Stückes und überdies durch eine verbrauchte, außerhalb der Sphäre des Laubeschen Talentes liegende Wahnsinnsszene entstellt wäre. Der erste Akt, in welchem wir in die Intriguen der Gegner von Essex, der rachsüchtigen Lady Nottingham, in seine geheime Ehe mit der Rutland, in die Anklagen der Minister, in die liebevolle Gesinnung der Königin, deren Stolz erst durch das angekündigte Erscheinen des Lords in England einen empfindlichen Stoß erhält, eingeweiht werden, ist rühmenswert wegen durchsichtiger, klarer und doch schon dramatisch gesteigerter Exposition. Der zweite Akt, der uns den Helden selbst in den Beziehungen seines Herzens zur Rutland, gegenüber der ungnädigen Königin und den feindlich gesinnten Ministern vorführt, der dritte, in welchem die Hauptszene zwischen Elisabeth und Essex spielt und die in einen Schlag mit dem Feldherrnstabe verwandelte Ohrfeige stattfindet, der vierte, der uns die Gefangennehmung des verwundeten Rebellen und seine Verurteilung durch die Königin, nachdem die Rutland in schmerzhafter Ueberraschung das Geheimnis ihrer Ehe verraten, darstellt: sie alle fesseln und spannen durch die Klarheit und durch die stets zunehmende Schärfe, mit welcher sich die dramatischen Gegensätze gegenübertreten. Wir haben in unserer „Poetik", in jenem Abschnitte, der von der dramatischen Technik handelt, die Bedeutung der einzelnen Akte für das dramatische Kunstwerk erläutert und an anerkannten Musterdichtungen nachgewiesen. An dem „Essex" Laubes, dem niemand eine berechtigte dramatische und theatralische Wirkung absprechen wird, können wir die Richtigkeit unserer Darlegungen von neuem nachweisen. Der dritte Akt enthält in der thätlichen Beleidigung des Helden durch die Königin und dem auflodernden Rachegeist, der ihn zur Rebellion treibt, den Höhepunkt der Krisis; der vierte in der Gefangennehmung und im Bekenntnis der Rutland die Peripetie, der fünfte die Katastrophe. Dem wahren Kunstverstand gegenüber wird sich der Stoff gleichsam organisch und von selbst in diese Entwickelungsstufen gliedern, welche in der Form der einzelnen Akte den technischen Ausdruck finden. Daß man hier nicht ein totes Schema vor sich hat, von welchem abzuweichen ein Akt kühner Genialität ist, beweisen die bedenklichen Folgen solcher Mißgriffe. So scheitert z. B. Brachvogels „Mondecaus" daran, daß der Dichter die Peripetie des Stoffes, die Abführung des Technikers

in das Irrenhaus auf Richelieus Geheiß, in den zweiten Akt verlegt hat, statt sie für den vierten aufzusparen.

So groß die dramatischen und theatralischen Vorzüge der Laubeschen Esserdichtung sind: so kann doch nicht geleugnet werden, daß die Diktion nicht auf gleicher Höhe steht, die Behandlung des Jambus hin und wieder schwerfällig ist und überhaupt der Geist und Schwung des sprachlichen Talentes fehlt. Einzelne Härten des Verses sind zwar, besonders wo sie dem charakteristischen Ausdruck dienen, der gleichmäßigen, ermüdenden Abglättung vorzuziehn; es fehlt dem Drama nicht an lebendigen Schilderungen, epigrammatischen Wendungen von scharfer bestimmter Bezeichnung; auch sind wir weit davon entfernt, als Advokaten der sogenannten „schönen Sprache" aufzutreten. Dennoch vermissen wir in dem Laubeschen Essex, wenn wir ihn mit den Schillerschen Dichtungen vergleichen, jene Bedeutung des Gedankeninhaltes und Prägnanz des Ausdruckes, welche sich mit ihrem Lapidarstil in das Herz der Nation und der Nachwelt einschreibt.

In Laubes Tragödie: „Montrose" (1859) ist ein Rückschritt gegen „Essex" unverkennbar. Der Held des Stückes ist der royalistische Parteigänger der Stuarts, der 1650 in der Schlacht bei Corbiesdale von den Republikanern geschlagen, gefangen genommen und vom schottischen Parlament zum Tode verurteilt wurde. Laube verfährt kühn genug, indem er Montrose keinem Geringeren gegenüberstellt, als Cromwell selbst, und als Vorgeschichte eine Fabel erfindet, welche beide auf der andern Seite wieder in nähere Beziehungen zu einander bringt. Echt tragisch ist freilich bloß eine Kollision, die in Verhältnissen ausbricht, deren Wesen die Liebe ist. Dieser Lehre des alten Stagiriten glaubte Laube Rechnung zu tragen, indem er dem Protektor Englands aus einer früheren, für ungiltig erklärten Ehe, eine Tochter giebt, welche die Mutter mit Montrose zu verheiraten beabsichtigt. So erscheint Cromwell als eine Art Brutus gegenüber einem präsumtiven Schwiegersohne, und die Liebe zu seiner Tochter wirft versöhnende Lichter auf den Haß, mit welchem er dem politischen Gegner gegenübertritt. Cromwell beschließt, den gefangenen Montrose insgeheim zu retten, was durch Zufälligkeiten vereitelt wird.

In bezug auf die großen Dimensionen der Handlung und die bloße Anlage des ganzen Werkes dürfte Montrose unter Laubes Dramen in erster Linie stehen. Es ist ein Prinzipiendrama im großen Stil; es handelt sich um die höchsten Interessen des Staatslebens, um große historische Charaktere, die mit Begeisterung für ihre Ueberzeugung einstehn. Leider aber erinnert die Behandlung im ganzen und großen an die erkältende Art und Weise der alten Haupt- und Staatsaktionen. Bei den zahlreichen

Stellen, wo sich politische Ueberzeugungen gegenüberstehn, gelingt es dem Dichter nicht, sie über das Bereich der trockenen Erörterung in jenen lebenswarmen Aether voll Schwung und Begeisterung zu erheben, der in den Schillerschen Tragödien die Hörer unwiderstehlich mit fortreißt. Laube sucht diesen Mangel durch eine Fülle von Einzelnheiten zu ersetzen, die teils dem Leben abgelauschte feine Charakterzüge, teils wohlberechnete Kontraste und Steigerungen des Effektes sind, aber im ganzen immer nur eine geistreiche Mosaik bieten. In der Sprache wechseln Vers und Prosa — und zwar ohne alles Prinzip. Wie wäre es sonst möglich, daß der Dichter gerade die große Hauptszene zwischen Cromwell und Montrose in Prosa geschrieben hat? Montrose verleugnet nicht das Vollblut der Laubeschen Lieblingshelden; edle Ritterlichkeit mit einem etwas kecken, abenteuerlichen Anstrich, der sich bei dem „schwarzen Markgrafen" als eigentümlich bilöses Temperament und halb unzurechnungsfähiger Zustand der Berserkerwut zeigt. Doch ist dieser originelle leidenschaftliche Zug in der Seele des Helden nirgends zu dämonischer Wirkung gesteigert. Ja, vielleicht paßt diese Heißblütigkeit mit ihren aufstürmenden Wallungen nicht einmal zu jener ausdauernden stillen Kraft der treuen und loyalen Gesinnung, welche allein die Handlungen des Helden leitet, und deren Verherrlichung der Grundgedanke der ganzen Dichtung ist. Der Charakter des „Cromwell" aber ist dadurch aller Energie beraubt, daß der Dichter den fanatischen Hohenpriester der englischen Republik fast zu einem geheimen Royalisten macht.

Wir wissen nicht, durch welche Umstände bewogen Laube seine Dramen in Wien zuerst anonym oder pseudonym in die Welt zu setzen pflegte und sich erst später zur Autorschaft derselben bekannte, nachdem sich das Publikum den Kopf zerbrochen und die Kritik sich in allen erdenklichen Konjekturen über die Autorschaft ergangen hatte. Am auffälligsten waren diese Manöver bei dem „Statthalter von Bengalen" (1867), der außerdem noch bei der Zensur lange Quarantäne passieren mußte und so die Spannung des Publikums in hohem Grade erregte. In dem „Statthalter von Bengalen" sind es Fragen des politischen und sozialen Lebens, die uns bewegen, doch fehlt die strenge Führung der Handlung; das Interesse zerspittert sich; wir wissen nicht, sollen wir uns in erster Linie für das Recht und Unrecht der Anonymität oder für eine freie und humane Verwaltung in Ostindien interessieren. Die „Bösen Zungen" (1868) sind ein politisches Gelegenheitsstück ohne Ansprüche auf dichterischen Wert. Der Selbstmord des Ministers von Bruck und dessen hinterlassene Rechtfertigungsschrift gab dem Dichter die äußern Anknüpfungs-

punkte für das Drama, mit welchem er die Auswüchse der österreichischen Büreaukratie zu geißeln suchte. Es handelt sich um eine Verläumdung von Staatswegen, um den offiziellen Ehrentotschlag durch ein übereifriges Beamtentum. Das ganze Pathos des Stückes wendet sich gegen die Ehrendiebe, welche am Schluß auch von der Staatsgewalt an den Pranger gestellt werden. Die Sprache der sittlichen Entrüstung, deren Energie in der Schlußszene des zweiten Aktes gipfelt, findet lebhaften Wiederhall in dem Herzen des Publikums. Doch das ganze Stück ist etwas grobe Holzschnittarbeit, die Motivierung namentlich des Diebstahls der roten Mappe höchst äußerlich und unglaubwürdig, die Charakterzeichnung mit dicken Strichen ausgeführt, der eigentliche Held des Dramas mehr Zuschauer als Hebel der Handlung und der Schluß allzu schablonenhaft durch ein höchstes Handbillet herbeigeführt.

Die Fortsetzung des Schillerschen „Demetrius“ (1869), welche Laube hinzugedichtet hat, um den Schillerschen Torso in ein zusammenhängendes Stück für die Bühne hineinzuarbeiten, ist zwar bühnengerecht und lebensfähig; doch es fehlt jede Kongenialität zwischen dem ursprünglichen Dichter und seinem Fortsetzer. Laube ist ein nngeschickter Verskünstler und durch seine realistische Dichtweise von dem großen Schwung und der Begeisterung Schillers verschieden. Wenn nach dem großartigen Monolog der Marfa der Laubesche Zar Boris auftritt und seine Verdienste um die Staatsverwaltung und Wegebesserung in Rußland im Leitartikelton vorträgt, so fühlt man sich allerdings aus allen Himmeln des Schillerschen Idealismus auf den nackten Boden der „realistischen Schule“ geworfen. Es bedarf einiger Zeit, ehe man in diesem neuen Element, das den dichterischen Sauerstoff in so viel geringeren Prozenten enthält, behaglich zu atmen gelernt hat. Dann aber wird man auch nicht blind sein gegen die Vorzüge der Laubeschen Dichtung, den festen Zusammenhalt im technischen Aufbau, die geschickte Steigerung und Gipfelung, die scharfe Charakteristik einzelner Gestalten, wie des Kosackenhauptmanns Komla und des Fürsten Schuiskoi, die resolute Fortführung der Handlung nach einem bestimmten Plan, wie sehr dieser auch von dem Schillerschen abweiche.

Die Hauptabweichung der Laubeschen Ausführung von dem Schillerschen Fragment betrifft den Charakter des Demetrius selbst in der zweiten Hälfte der Tragödie. Schillers Demetrius, nachdem er die Kunde seiner Unechtheit erfahren, beschließt, auszuharren auf der einmal betretenen Bahn, das fehlende Recht der Legitimität durch die Kühnheit und Tüchtigkeit der Usurpation zu ersetzen. Doch die auf sein Gewissen geworfene

Last verdunkelt seinen Sinn; der edelstrebende Jüngling verwandelt sich in einen Tyrannen. Welche Kühnheit der dramatischen Entwickelung, welche tragische Vertiefung, welche großartige Peripetie!

Von diesem allen ist bei Laube nicht die Rede! Wohl wird auch sein Held durch die Kunde erschüttert, daß er nicht der echte Demetrius ist, eine Kunde, die ihm hier der Kosackenhetman Komla bringt; doch noch zweifelt er daran; sein ganzes Trachten geht dahin, die volle Wahrheit zu erkunden. Als die Mutter ihn verwirft, als er überzeugt ist, daß er nicht des Zaren Iwan Sohn sei, da giebt er sich selbst auf und die Kugel, die ihn trifft, besiegelt nur seinen moralischen Selbstmord.

Gewiß, ein edler und wahrheitsliebender Jüngling, noch ritterlicher, als Hebbels Demetrius, der nur, um die Freunde zu schützen, seine Rolle weiter fortspielen will, aber ein Held für ein bürgerliches Rührdrama, kein Held der Tragödie, von jener dämonischen Bedeutung und wilden Energie, wie sich Schiller seinen Demetrius dachte, der die Tücke des Schicksals in seinen eigenen stolzen Willen aufnimmt.

Doch nicht bloß dramatisch schwach wird das Stück durch diese Wendung, es wird auch politisch schwach; denn dieser Demetrius ist ein schwachseliger Kämpe des Legitimitätsprinzips, gegen welches nicht bloß die Stimmung der Gegenwart, sondern auch ihre ganze geschichtliche Entwickelung geht.

Laubes dramatische Dichtungen beweisen großen realistischen Tik in sauberer Motivierung, klarer Herausbildung der Gestalten und meisterhafter Bühnentechnik; aber sein dramatischer Stil ist ungleich, und das Tableau und die Anekdote wiegen bei ihm vor. Der frische Hauch eines gesunden Naturells, der schon seinen ersten Werken so rasche Verbreitung gewonnen, durchweht auch alle seine Dramen und giebt ihnen eine innere Tüchtigkeit, welche sie auf einige Zeit zu soliden Grundpfeilern des modernen Bühnenrepertoires macht.*)

Graziöser, feiner, psychologischer, als Laube, ist Gustav Freytag aus Creuzburg in Schlesien (geb. 1816), ein Dramatiker von großer Glätte und Reife in seinen Produktionen, wenn auch kein Lope de Vega an Produktivität, weil er nur mit wohlerwogenen Werken vor das Publikum tritt. Freytag ist ebenfalls, wie Laube, ein Lustspiel- oder Schauspieldichter, der ohne den Ernst der Tragödie eine glückliche Lösung anstrebt. Er wählt seine Stoffe vorzugsweise aus dem modernen Leben mit großer Vorliebe für psychologische Probleme, denen er aber nicht, wie Hebbel, eine bizarre

*) Heinrich Laube „Dramatische Werke“ (1.—13. Bd., 1845—76).

und extreme Gestalt giebt. Sein Stil ist der graziöse Gedankenschritt der Salons. Seine Muse hat Takt, Anmut und aristokratische Tournüre; sie trifft mit Glück den frivolen Weltton; ja, sie liebt es, durch weltmännische Aeußerlichkeiten sich einen vornehmen Anstrich zu geben oder durch eine blasierte Ironie eine geistige Ueberlegenheit zur Schau zu tragen; aber auch der Hauch einer weichen und stillen Poesie, die mit wenigen Klängen ein Echo der Empfindung weckt, ist ihr nicht fremd. Sie liebt die weichen Linien mehr, als die scharfen Pointen; aber auch ihre weichen Linien geben ein fertiges Bild. Ueber allen seinen Gestalten und Situationen ruht eine milde Beleuchtung; er liebt nicht einen finsteren tragischen Hintergrund oder Schluß. Er liebt dramatische Entwickelungen; aber er steigt nicht in die Tiefen der Seele herab; das Dämonische tritt bei ihm nicht in wilden und befremdlichen Umrissen hervor, sondern nur in Andeutungen, die stets graziös bleiben. Dabei werden die Freytagschen Dramen vom Geiste einer milden Humanität beseelt, der nur hin und wieder durch die Burschikosität einer aufdringlich jovialen Gemütlichkeit unterbrochen wird. Freytag ist ein moderner Dichter; sein ganzes Denken und Empfinden ist durch die sozialen Verhältnisse unserer Zeit bestimmt. Er ist indes nicht gerade reich und schöpferisch in der Erfindung von Situationen und Charakteren; es wiederholen sich bei ihm dieselben Typen; aber er weiß dies geschickt unter einem bunten Wechsel der Draperie zu verbergen. Freytags erstes dramatisches Werk, „die Brautfahrt oder Kunz von der Rose" (1844), gehört dem historischen Lustspiele an. Die einfache Anlage und ungebundene Form des Stückes, das bereits die Vorzüge der späteren Werke, Anmut und Wahrheit der Gestalten, naiven Humor und einen lebendigen Fortgang der Handlung, in sich vereint, die liebenswürdige Charakteristik des Kaisers und seines Hofnarren können dennoch den Vorwurf nicht abschwächen, daß das Drama im Verhältnisse zum Kerne der Handlung zu weitschweifig ausgearbeitet ist und in dem raschen Wechsel der Szenen die Einheit des Interesses zersplittert. Dieser Vorwurf trifft keineswegs Freytags andere Dramen: „Die Valentine" (1847) und „Graf Waldemar" (1850), deren Zuschnitt künstlerisch gemessen ist. Sie behandeln von zwei Seiten dasselbe Thema, die Erlösung aus bedenklich sozialen Verhältnissen durch eine wahre und innige Liebe. Die Valentine wie Waldemar sind Charaktere von bedeutender Anlage, aber in einem mißlichen, dem Untergange nahen Stadium ihrer Entwickelung. Dort wird Saalfeld der Retter, ein frischer Mensch, dessen Geist in den Urwäldern Amerikas erquickt und gekräftigt ist, und der das Evangelium der Humanität aus der Welt jenseits des Oceans mit herüberbringt; hier rettet den Aristokraten das einfache bürger-

liche Naturkind Gertrud durch ihre reine, innige Liebe, die wie eine edle, schöne Naturoffenbarung dem blasierten Helden aufgeht und einen frischen Lebenshauch in seine zerrüttete Existenz trägt. Die Anlage hat in beiden Stücken viel Gewagtes — man denke an Saalfelds Diebstahl und an die Schlußszene im „Waldemar" mit Georginens plötzlicher Bekehrung. Doch Freytags Muse darf viel wagen, da die Grazien sie nie verlassen; sie geht über alles Bedenkliche mit großer Glätte und ohne Anstoß hinweg. Eher könnte man tadeln, daß manches flüchtig skizziert ist, was einer größeren Vertiefung bedurfte, indem der leicht hingeworfene Konversationston einzelne bedeutende Momente nur andeutet, nicht poetisch ausführt. So ist z. B. in der ersten Szene zwischen Saalfeld und Valentine das Erwachen einer Neigung im Herzen der letzteren in einer allzu beiläufigen Weise geschildert. In dem, was Saalfeld sagt, kann das Publikum unmöglich die Bedeutung finden, welche Valentine in seine Reden legt, die sie fortwährend mit bewundernden Glossen begleitet: „Er ist bedeutend; er ist gefährlich" u. s. f. Man kann solche Aeußerungen nur auf die Kritiklosigkeit beziehen, welcher jeder Sympathie eigentümlich ist, und mit der sich oft eine werdende Leidenschaft ankündigt. Diese Art der Motivierung ist indes zu fein und gebrechlich und hat zu wenig dramatischen Nerv, um auf ein allgemeines Verständnis rechnen zu dürfen. Was Freytag außerdem auszeichnet, ist eine eigentümliche dramatische Dialektik, mit der er feststehende Begriffe des Rechtes und der Sitte in Fluß bringt. Von wie verschiedenen Seiten, von denen allen ein neues und eigentümliches Licht auf die Thatsache fällt, weiß er in seiner „Valentine" den Diebstahl darzustellen! Der humoristische Spitzbube „Benjamin", eine drollige Gestalt von drastischer Wirkung, giebt zu einer episodischen „Komödie der Besserung" Veranlassung, in welcher Saalfelds von echtem Humor getragene Humanität ebenso triumphiert, wie in der Haupthandlung, und neben seiner Valentine noch eine verlorene Seele rettet. Die attische Grazie im Stile dieser Freytagschen Dramen ist ebenso anzuerkennen, wie ihr einfaches und doch vortreffliches künstlerisches Gefüge.

Freytags Lustspiel: „Die Journalisten" (1854) ist eine gelungene politische Humoreske, in welcher sich die meisten erheiternden Elemente der konstitutionellen Bewegung im engen Rahmen glücklich abspiegeln. Der Parteienkampf, die Wahlumtriebe, die drastischen Missionspredigten der Liberalen, die Eitelkeit des Reaktionärs, die ihn fast wider Willen mit in die verhaßte Bewegung hineinzieht, sei es auch nur, um sie zu bekämpfen: das alles giebt dem Dichter eine Fülle köstlicher Genrebilder an die Hand, aus denen sich die Heroen der Journalistik, vor allem der joviale Senior

des Affektes und der Leidenschaft erscheinen die Wendungen der Helden am gesuchtesten und frostigsten.

So tüchtig auch die Zeichnung, so geschickt die Kontrastierung des Patriziers und Plebejers, so wohlüberlegt die Oekonomie des Ganzen und die dramatische Steigerung, welche nur im fünften Akt sich abschwächt: für die Tragödie fehlt dem Freytagschen Talent Größe und Schwung; es vermag ihr Piedestal mit vortrefflichen genrebildlichen Basreliefs zu schmücken, aber nicht große Heldengestalten schwunghaft darauf hinzuzaubern.

Bei Gutzkow, Laube, Freytag, die sich, von der Journalistik herkommend, der Bühne zuwendeten, ist im Stile das vorherrschend, was wir das pointierte und journalistische Element nennen möchten. Es ist die künstlerisch ermäßigte Dichtweise der originellen Kraftdramatiker. Dagegen sind es besonders zwei andere Dramatiker, welche von der Lyrik herkommen, und deren Werke mehr an die deklamatorische Jambentragödie erinnern, obschon sie das Pathetische ermäßigten und mit modernen Ideen befruchteten.

Diese Dramatiker sind Robert Prutz*) und Julius Mosen. Das erste Lustspiel von Prutz: „Nach Leiden Lust“ ist eine romantische Komödie, deren Idealität nur in einem hohlen phantastischen Wesen, in jener ironischen Gestaltlosigkeit besteht, welche wir von den Tieckschen Lustspielen her noch in guter Erinnerung haben bei einem so gesunden Dichter, wie Prutz, eine sonderbare Verirrung! Dagegen wählte er in seinen späteren Stücken, nach dem Vorbilde Schillers, große historische Konflikte, die entweder, wie in „Karl von Bourbon“, ganz objektiv gehalten waren, oder, wie in „Moritz von Sachsen“ und „Erich der Bauernkönig“, mit einer bestimmten Bedeutung für das politische Streben der Zeit erfüllt wurden. Ein korrekter, würdig gehaltener Jambenstil mit einer klaren, selten feurigen Rhetorik, Adel, Einfachheit und Würde in der Zeichnung der Charaktere, die nicht an innerlicher Gebrochenheit kranken, umfassende Kühnheit der Komposition, die größere Epochen in die Kreise des Dramas zieht, ohne in unnötige szenische Ausschweifungen zu verfallen, zeichnen diese Tragödien von Prutz aus, welche im ganzen und einzelnen das Gepräge eines künstlerisch gebildeten und gesunden Geistes tragen. Doch die Phantasie von Prutz besitzt nicht jene zauberische Fülle, jenen hinreißenden Reichtum an Bildern, Tönen und Gestalten, welcher den Charakteren und dem Stoffe selbst ein unauslöschliches Gepräge aufdrückt. Seine Solidität

*) Dramatische Werke (4 Bde., 1847—49).

ist oft nüchtern, sein stets geschmackvoller Stil zu sehr am Spaliere gezogen. Den Metaphern, deren Richtigkeit nicht zu bezweifeln ist, fehlt es an Neuheit und Kühnheit. „Karl von Bourbon“ ist das unbedeutendste von den Dramen dieses Dichters, obgleich der dem Stücke zu Grunde liegende Konflikt zwischen Pflicht und Ehre wahrhaft tragisch ist; aber die Ausführung erhebt sich nirgends zu der großartigen Darstellungsweise Schillers, welcher seine Gestalten nicht bloß vor die Phantasie zu zaubern, sondern auch ins Herz zu graben weiß. Das Bild dieses Vaterlandverräters aus verletzter Ehre tritt nicht mit jenen ergreifenden, dämonischen Zügen vor uns hin, daß wir den schneidenden Schmerz des Connetable im Innersten nachempfinden, daß seine Worte sich unauslöschlich einprägen, daß uns dies dichterische Gebilde ein unvergeßliches bleibt. Dennoch sind einzelne Züge des Charakters dramatisch wirksam, während die übrigen Charaktere, Franz, Diana und andere, zu allgemein nnd deklamatorisch gehalten sind. Auch setzt die Schlußkatastrophe, welche der Geschichte untreu wird, nichts Besseres an ihre Stelle. Daß Diana von Poitiers den Connetable auf dem Schlachtfelde vergiftet, ist ein unnötiger theatralischer Effekt, welcher den tragischen Gang der Geschichte selbst durch einen komödienhaften Seitenpas unterbricht. Weit trefflicher ist „Moritz von Sachsen“, eine Tragödie im großen historischen Stile. Sie greift aus den großen Bewegungen der Reformationszeit einen hervorragenden Charakter heraus und führt ihn resolut durch eine umfassende, thatenreiche Geschichtsepoche hindurch, deren Haupteinschnitte allerdings durch die Thaten des Helden selbst markiert werden. Dieser aber, der in der Geschichte eine zweideutige Rolle spielt, und der vom Dramatiker zu einem Helden der deutschen Freiheit umgedichtet wurde, ist für ihn keine so günstige Persönlichkeit, wie etwa „Wallenstein“, bei dem die Einheit des Konfliktes von Anfang bis zu Ende der ganzen Tragödie hindurchgeht und der in diesem einen Konflikte zu Grunde geht. „Moritz von Sachsen“ ist ein viel spröderer Stoff. Der Held tritt auf als ein begeisterter Anhänger des Kaisers, der ihm als Vertreter der deutschen nationalen Einheit und Macht erscheint. In dieser Begeisterung vollzieht er selbst die Acht gegen seine Glaubensgenossen, Freunde und Verwandten, Johann Friedrich von Sachsen und Philipp von Hessen. Als aber seine gerechten Bitten um Begnadigung kein Gehör bei dem Kaiser finden, als dieser im Streben nach fester begründeter Macht die Rechte der deutschen Fürsten und der deutschen Nation im finsteren Geiste des spanischen Absolutismus bedroht: da ergreift Moritz die Waffen für die deutsche Freiheit und gegen den Kaiser selbst und erkämpft den verwandten und verschwägerten Fürsten die Freiheit und den

deutschen Protestanten den Vertrag von Passau. Dieser Konflikt in Moritz ist echt tragisch, wenn auch die Uebergänge vom Dichter zu rasch und flüchtig skizziert sind. Es ist ein Konflikt, der auch für die Gegenwart nicht ohne Bedeutung ist: der Konflikt zwischen der deutschen Einheit und der deutschen Freiheit. Nun aber will es die Geschichte, deren Hauptdata für den Dramatiker unerbittlich feststehen, daß Moritz nicht in diesem Kampfe für die deutsche Freiheit untergeht, sondern als Bekämpfer seines wilden, beutegierigen Bundesgenossen, des Markgrafen Albrecht von Brandenburg, jener Persönlichkeit, die vom Dichter nur mit einigen dicken Strichen gezeichnet ist, aber die Ursache war, daß die Aufführung des Trauerspieles nach einem glänzenden Erfolge auf der Berliner Hofbühne verboten wurde. Diese neue Wendung des Hauptcharakters stört die Einheit der Tragödie, wenn auch die Züchtigung eines dem Landfrieden gefährlichen Bundesgenossen auf den patriotischen Charakter des Helden ein günstiges Licht wirft. Der Ausgang ist für die Kollision der vier ersten Akte ein zufälliger, gerechtfertigt allerdings durch die Lizenzen der historischen Tragödie, welche sich nicht in den strengen architektonischen Grundriß der tragischen Einheit willig fügt, aber doppelt bedauerlich, weil mit Ausnahme des Schlusses der historische Stoff sich tragisch gliedert und zusammenschließt. Die Sprache hat Adel und künstlerische Haltung; sie ist aber oft nicht konkret genug, indem sie auf bestimmte historische Zustände ganz allgemeine Betrachtungen gründet, die zu sehr den Eindruck einer äußerlich angehefteten Tendenz machen. Wenn Karl V. die Freiheit anredet:

„O Freiheit, Freiheit, lockende Sirene,
Die du die Herzen meines Volks verführst,
Wer bist du denn, die du mit Schmeichelworten
Den liebsten Freund von meiner Brust mir stiehlst?
Was ich gebaut, du stürzest es in Trümmer,
Was ich gesä't, dein Feuer frißt es auf —
Komm, zeige dich! Ich fühle ein Gelüste,
Dein vielbesungnes Angesicht zu sehn!
Ist solch ein Ding, wie du — komm, tritt herein!
Ich bin ein Greis, mein Haupt wird kahl, ich wanke
Dem Grabe zu — tritt her! Ich wage dennoch
Mit dir den letzten ungeheuren Kampf
Um den alleinigen Besitz der Welt —"

so hat man das Gefühl, daß diese Betrachtung nicht aus der bestimmten Situation herausgewachsen, sondern gewaltsam in sie hineingetragen ist. Wir möchten solche Stellen poetische Aneurysmen nennen, krankhafte Erweiterungen des Herzens einer Dichtung. In Schillers „Carlos" verhält

sich die Sache darum anders, weil die Gestalt des Marquis Posa von Hause aus den geschichtlichen Bedingungen entnommen ist.

Einheitsvoller ist die dritte historische Tragödie von Prutz: „Erich der Bauernkönig“, welche die finstere Gestalt des tyrannischen Nordlandsfürsten in eine ideelle Beleuchtung rückt. Der König Erich erscheint von Hause aus als ein Volksmann, den seine Begeisterung für das Wohl des Bauernstandes, für die Beglückung des Volkes, welcher die Interessen der Aristokratie und der eigenen, anders denkenden Brüder gegenübertreten, zu immer wilderen Thaten fortreißt. Der Fürst wird zum Despoten, der Despot zum Verbrecher, um so mit gewaltthätiger Hast den Samen der Freiheit auszustreuen. Aber das Volk ist nicht reif für die Freiheit und lohnt mit Undank seinen blutigen Beglücker. Die Freiheit gedeiht nicht in Sünde, sondern nur durch die edle Pflege reiner Hände: das ist der Grundgedanke des Stückes, welcher über der im Wahnsinne zusammenbrechenden Schreckensgestalt des tyrannischen Fürsten schwebt. Man hat dem Stücke eine kommunistische Tendenz zum Vorwurfe gemacht — gewiß mit Unrecht, denn seine Tendenz ist eher gegen die Revolution gerichtet, mag sie von oben oder unten kommen.

Der talentvolle Dichter des „Ahasver“, Julius Mosen*), ein Poet des Gedankens, hat sich ebenfalls der historischen Tragödie zugewendet und dabei jene großartige weltgeschichtliche Auffassung bewiesen, die schon den Ahasver ausgezeichnet. Mosen legt seinen historischen Tragödien nicht, wie Prutz, moderne Ideen unter, die in der Gegenwart zünden; er sucht nur bestimmte Höhepunkte der geschichtlichen Entwickelung in ihrer innersten Bedeutung zu erfassen. Den Fragen und Interessen der Gegenwart gegenüber bleibt er objektiv; er will nur in poetischer Form das Verständnis der Geschichte erschließen, im Gegensatze zu Goethe und Schiller, welche „ihre tragischen Helden von der Weltgeschichte losgebunden und zum Träger ihrer individuellen idealen Gedanken gemacht haben.“ Leider steht bei ihm die Macht dramatischer Gestaltung tief unter seinen geistigen und künstlerischen Intentionen, wenn auch seine Diktion oft einen reichen lyrischen Schwung und echte dichterische Begabung atmet. Er bleibt durchweg abstrakt in seinen Dramen, und wo er ihnen ein konkretes, lebendiges Kolorit zu geben sucht, verfällt er leicht in leblose Aeußerlichkeit. Das Schöpfungswort, das Menschen von Fleisch und Blut ins Leben ruft, steht ihm nur selten zu Gebote. Seinen Charakteren fehlt, wenn man

*) „Theater“ (1842), „Sämtliche Werke“ herausgegeben von dem Sohne des Dichters, Reinhold Mosen (6 Bde., 1880—81).

sie ihres idealen Pathos entkleidet, die individuelle Bestimmtheit. Diese erlöschende Bedeutung des Individuellen in den Dramen Mosens hängt mit der vorwiegenden Auffassung der Geschichte als eines Prozesses zusammen, welche die einzelnen Gestalten nur zu Karyatiden der geschichtlichen Idee macht. Diese Auffassung ist für die Dramatiker nicht günstig, der von der konkreten Gestalt ausgehen muß, wenn er für sie erwärmen will. Dies ist auch der Grund, warum die Mosenschen Dramen trotz ihrer wahrhaft poetischen Haltung auf der deutschen Bühne nicht Fuß fassen konnten. Indes verdienen Dramen, wie „die Bräute von Florenz“, die so reich an dichterischen Schönheiten, an blendender südlicher Farbenpracht und an lyrischen Kontrasten der Charaktere sind, wenn sich auch die weltgeschichtliche Idee, die dem Verfasser vorschwebte, nur matt und gebrochen in dem Medium einer Handlung spiegelt, die sich ganz auf dem Gebiete der Herzensleidenschaft bewegt, oder wie „der Sohn des Fürsten“, in welchem derselbe Stoff behandelt ist, wie in Laubes „Prinz Friedrich“, mit geringerer Schärfe der Charakteristik, mit geringerer Vollkommenheit dramatischer Technik, aber mit mehr geistigem und dichterischem Schwunge, indem Katte hier als der Posa des Dichters erscheint, und dadurch das Stück in die Sphäre der Tragödie erhoben wird — diese Dramen verdienten, meinen wir, mehr, als die Effektstücke des Bühnenroturiers, von den großen Theatern zur Ausführung gebracht zu werden, schon um einen Stamm wahrhaft poetischer Repertoirestücke zu bilden, welcher den äußerlichen Effektdramen das Gegengewicht halten kann. Freilich entspricht weder „Kaiser Otto III.“ noch „Heinrich der Finkler“, König der Deutschen, in der Ausführung den Intentionen des Dichters, indem „die Ouverture für das zweite christliche Jahrtausend“ mit allzu dünnen Tönen und in einer monotonen Weise austönt. In „Cola Rienzi, der letzte Volkstribun der Römer“, in welchem Stücke der Dichter die revolutionäre Verwirklichung des altrömischen Staatsideals als modernen Staat darstellen will, ist wohl größerer Schwung, aber mehr in rhetorischer, als dramatischer Aeußerung. Den Volksszenen fehlt die humoristische Lebendigkeit, das heitere, genrebildliche Spiel kleiner und kecker Charakterkontraste, die realistische Beleuchtung der Zeit. Mosens „Johann von Oesterreich“ und sein Trauerspiel „Herzog Bernhard von Weimar“ (1855) lassen, obwohl der letzte Stoff ein echt nationales Interesse hat, doch die Energie eines dramatischen Gestaltungsvermögens vermissen, das seine Intentionen unmittelbar in lebendige Bilder verwandelt.

Ein anderer jüngerer Dramatiker, Salomon Mosenthal (1821 bis 1877) hat nach seinem ersten dramatischen Versuche: „Die Sklavin“

(1847), der spurlos verhallte, durch sein Drama „Deborah" (1850) Aufsehen erregt. Auch bei ihm ist das lyrische Element vorherrschend, die orientalische Pracht der Sprache, die bisweilen an Lord Byrons hebräische Melodien erinnert, die gewandte Malerei der Kontraste. Das Tableau ist in dem Drama überwiegend; die dramatische Motivierung und Charakterzeichnung scheint fast ein unvermeidliches Uebel zu sein und wird nur beiläufig behandelt. Das Tableau zeigt entweder eine bewegungslose Situation und Gruppe oder die selbständige mitspielende Landschaft, die Kulisse als persona dramatis, oder genrehafte Charaktere, die allerdings fein und sauber individualisiert, aber trotz aller malerischen Kontraste der Physiognomien nicht dramatisch verwertet sind. Dies gilt von allen Volksszenen in „Deborah", „Cäcilie von Albano", „Bürger und Molly". So spielt der Zufall in „Deborah" und „Cäcilie" eine ungeeignete Rolle, indem die dramatische Katastrophe auf ihn gebaut ist. „Deborah" besonders ist ein durch malerische und dichterische Beleuchtungseffekte wirkendes Drama, welches zu diesen Mitteln greift, weil die Heldin nicht um ihrer selbst willen da ist, sondern als allegorische Figur das Judentum repräsentiert. Dies Judentum erscheint als edel, verbannt und verkannt, geächtet und verfolgt, der Nacht und Finsternis verfallen, seufzend unter der alten Tradition des Grolles und Hasses, umherirrend beim Scheine der Levana unter Kreuzen, unter Gräbern. Dagegen zeigt sich das christliche Glück in heiterem Sonnenscheine und festlichem Schmucke. Und wenn die Heldin im letzten Akte, nachdem sie einer Bendemannschen Gruppe präsidiert hat, das häusliche Glück der untreuen Geliebten wie ein unheimliches Gespenst belauscht und dann wehmütig in der Abendbeleuchtung verschwindet, so macht dies alles wohl einen poetischen Eindruck, und die Idee, welche den Dichter beseelte, schimmert durch alle diese wechselnden Transparente hindurch; aber wir täuschen uns keinen Augenblick darüber, daß dieser Eindruck kein dramatischer ist, und daß wir es hier nicht mit einem von der Idee durchdrungenen künstlerischen Organismus zu thun haben, sondern nur durch ein Atelier mit geschickt aufgestellten Bildern wandern. Ist es doch nur eine bedauerliche Charakterschwäche des Helden Joseph, durch die es dem Zufalle möglich gemacht wird, dem Drama über den zweiten Akt hinwegzuhelfen! In der „Deborah" ist ein poetischer Hauch, ein glühender, farbenprächtiger Schwung der Diktion; in der „Cäcilie von Albano" (1851) dagegen hat der Dichter die poetischen Segel sehr zusammengerefft, und die Sprache macht den Eindruck einer nicht ganz gelungenen Nachahmung von Raupach. Der Grundfehler dieser Tragödie besteht darin, daß das Historische, das in diesem Trauer-

spiele einer besonders gearteten Leidenschaft nur Kolorit und Hintergrund hergeben kann, zu selbständig hervortritt, ohne ein tieferes Interesse einzuflößen. Das Historische hat als Gemälde und als Genrebild eine viel zu weitläufige Ausführung erhalten; es fehlt die Konzentration der Entwickelung. Uns interessiert nicht der Kampf zwischen Welf und Staufen; uns fesselt nur das Schicksal dieser modernen Herzensheroïne und ihrer vampyrartigen Leidenschaft, welche den ganzen Mann mit allen seinen Interessen absorbieren will. Doch auch diese Entwickelung ist novellistisch, ohne dramatischen Nerv. Weder die Trennung, noch das Wiedersehen ergreift das Gemüt. Cäcilie kommt, wie ein elegischer Schatten, um zu sterben; und diese Szene, der eigentliche Inhalt des letzten Aktes, ist romanhaft von Kriegs- und Staatsaktionen eingerahmt, welche die Teilnahme vom Kerne der dramatischen Handlung ablenken. „Bürger und Molly“, eine nach Otto Müllers Romane gearbeitete Litteraturkomödie, krankt am Charakter des Haupthelden, der noch mehr, als Joseph in der „Deborah“, den Eindruck sittlicher Schwäche und Haltlosigkeit macht, welche als ein Monopol des Talentes sogar Anerkennung verlangt. Dieser Bürger ist nicht der frische Poet der volkstümlichen Lieder und Balladen, in denen wohl eine cynische, niemals aber eine sentimentale Ader vorherrscht; er ist sentimental, blasiert, unklar in seinen Neigungen, ein trostloser Repräsentant des Weltschmerzes und des poetischen Kainsstempels, unfähig, unsere Sympathien zu erwecken. Wen soll diese Poetenmisere erheben oder rühren? Wenn wir einmal durchaus Dichter und Litteraten auf der Bühne sehen sollen, so dürfen es weder Silhouetten von Kotzebues armen Poeten, noch Helden einer Ausnahmemoral sein, welche die gesunde Empfindung verletzt. Die Komposition des Stückes ist überdies locker und novellistisch; die Beleuchtung spielt wieder, wie in der „Deborah“, eine große Rolle. Zu loben sind nur einige Genrebilder und die beiden wirksam kontrastierten Frauencharaktere. Mehr dramatischen Zusammenhalt, als diese Stücke, hat Mosenthals dorfgeschichtliches Schauspiel: „der Sonnenwendhof“ (1857), das von einem unleugbaren Fortschritte in der dramatischen Komposition zeugt. Freilich sind derb-bäuerliche Verhältnisse mit einer arkadischen Idealität übermalt, auch ist die Bekämpfung des Kommunismus zu doktrinär gehalten; aber die Gruppierung der Charaktere und der Fortgang der Handlung sind weit gelungener, als in Mosenthals früheren Dramen. Dagegen ist die dramatische Phantasie: „das gefangene Bild“ (1858) eine vollkommen widersinnige Malerlegende, eine Art von phantastisch beleuchtetem Künstlerdrama, in welchem szenische Ueberraschungen seltsamster

Art und eine in bläulicher Beleuchtung spielende Lyrik uns fesseln sollen, während geradezu das Wunder als dramatisches Motiv benutzt wird.

Die drei Richtungen, welche Mosenthal in diesen Dramen eingeschlagen hat, diejenige des Dorfschauspiels, der Raupachschen Tragödie und der Litteraturkomödie hat Mosenthal auch in seinen späteren Stücken gepflegt. An den „Sonnenwendhof" schließt sich „Der Schulze von Altenbüren" (1867) an. Hier ist in die bäuerliche Sphäre der Konflikt zwischen alter und neuer Zeit, zwischen der patriarchalischen Anhänglichkeit an dem Bestehenden und dem thatkräftigen Eifer der Reform verlegt. Doch die Gegensätze zwischen dem westfälischen Bauern, der aus Immermanns „Münchhausen" mit dem Schwerte Karls des Großen entsprungen zu sein scheint, und dem aus Amerika heimkehrenden Weltbürger sind wohl zu grell auf die Spitze gestellt, die Lösung des gewaltsamen Konflikts nicht psychologisch einleuchtend genug, wie auf der andern Seite durch ganz äußerliche Vorgänge z. B. eine Abstimmung des westfälischen Provinziallandtags herbeigeführt. Beide Dorfstücke machten indes die Runde über die deutschen Bühnen; solche Bauern von altem Schrot und Korn sind Lieblingsrollen unserer ersten Väter, und in einer Zeit, in welcher der Realismus auf der ganzen Linie triumphiert, fühlt das Publikum ein sicheres Behagen, wenn es sich in einem Kreise bewegt, dem seit den Zeiten Theokrits auf dem Gebiete der Kunst der Reiz unbefangenster Naturwahrheit eigen ist.

An die „Cäcilie von Albano" schließen sich Dramen von tragischem Aufschwung und deklamatorischer Haltung, die an die bessern Stücke von Raupach erinnern, da sie bei allem technischen Geschick und dichterischer Haltung doch eine gewisse Kulissenromantik nicht verleugnen: „Pietra" (1869), „Isabella Orsini" und „Maryna" (1870), „Parisina" (1875). Der Stoff der „Pietra" ist der Zeit der Parteikämpfe der Welfen und Ghibellinen in Italien entnommen, der Zeit des wilden Ezzelin. Manfred und Pietra sind Romeo und Julie, die liebenden Kinder feindlich gesinnter Väter und Geschlechter; Pietra errettet Manfred aus der Gefangenschaft, indem sie ihm den Schlüssel zu einem geheimen aus dem Schlosse führenden Gange übergiebt. Dieser Schlüssel wird dem Geretteten, der zu seinen Genossen zurückkehrt, von diesen geraubt und sie versuchen, das Schloß zu überfallen durch den geheimen Gang. Pietra erfährt die Kunde, und überzeugt von Manfreds Verrat, verwandelt sich die Liebende in eine Rachefurie und befeuert den Grimm eines von Eifersucht entbrannten Vetters gegen den Verräter. Manfred fällt durch ihn, seine Unschuld beteuernd, und Pietra giebt sich den Tod an seiner Leiche. Jenes Lieblings-

thema dramatischer Kunst, die zwischen Liebe und Haß, Hingebung und Rache schwankende Leidenschaft der Frauen, ist hier wiederum in ziemlich straffer Fassung behandelt auf einem grell beleuchteten Hintergrunde, nicht ohne die Kraft markiger Darstellung, welche der Wildheit erbitterter Parteikämpfe gerecht wird. Pietra erweist sich als eine willkommene Rolle für feurige Tragödinnen. Bedenklich erscheint es nur, daß ein Irrtum, ein Mißverhältnis, das noch dazu mit einem so gewöhnlichen Theaterrequisit wie der Schlüssel des geheimen Ganges zusammenhängt, Veranlassung giebt zu so tragischer Wendung im Charakter der Heldin und zur unheilvollen Katastrophe.

„Isabella Orsini“ ist eine Eifersuchtstragödie, aber Isabella wird von ihrem Gatten ermordet, ohne daß dieser von dem wirklich begangenen Ehebruch überzeugt wäre; er straft sie nur für den geistigen Ehebruch. Und Troilo, der Geliebte, ersticht sich selbst an ihrer Leiche, statt den Mörder zu erstechen. So fehlt dem tragischen Schluß die überzeugende Motivierung, die Größe der Leidenschaft. Herbeigeführt wird die Katastrophe durch jene schöne, venetianische Buhlerin Bianca Capello, welche einst Troilo geliebt hatte. Scharfgezeichnet ist der Charakter des toskanischen Großherzogs; der zweite und dritte Akt enthalten dramatische Szenen, nur daß der Kulisseneffekt sich oft zu sehr hervordrängt.

„Maryna“ ist ein Nachtrag zu allen Demetrius-Tragödien und spielt in einer durch Schiller und seine Fortsetzer bekannt gewordenen Epoche, welche sonst als die Epoche einer wüsten Zeit und eines rohen Volkes kaum unsere Sympathien gewinnen würde. Schiller hatte den rechten Takt, alles Genrebildliche zu vermeiden, was uns auf diesen scharfen Gegensatz der Zeiten hinweist; er suchte nur die idealen Motive des Stoffs auszubeuten. Hebbel, Bodenstedt und andere Demetrius-Dichter hoben aber mit Vorliebe das „Genrebildliche“, den „Kulturboden“ hervor, auf welchem damals sehr wüstes Unkraut aufschoß, und erreichten damit nur, daß sie den Stoff für unsere moderne Bildung möglichst abschreckend machten. Auch Mosenthal, der in der „Deborah“, im „Sonnenwendhof“ und andern Stücken sich als ein sehr tüchtiger Genremaler bewährt hat, widerstand der Versuchung nicht, recht viel Sittenschilderndes, recht viele groß- und kleinrussische Kulturbilder in die Handlung zu verweben, welche sie wohl theatralisch beleben, aber ihren dramatischen Nerv nicht kräftigen konnten. Diese Wirtshäuser in den Steppen, diese Leibeigenen, Fleischhauer, Zigeuner und Zigeunermädchen sind eine bunte, realistische Staffage: der falsche Dimitri, der in ihrer Mitte als Vagabund vom reinsten Wasser auftritt, erhält dadurch zwar eine, an und für sich recht drastische

Charakterfärbung, welche aber die einleuchtende Verständlichkeit der jedenfalls mißlichen dramatischen Verwickelung erschwert. Ueberdies wollte Mosenthal zu viel motivieren; die Hingabe der Heldin an einen offenbaren Betrüger, der noch dazu als gemeiner Vagabund und mit verstümmeltem Körper erscheint, wird in der alten Chronik durch die Sehnsucht nach Freiheit und den Haß gegen den Tyrannen ausreichend motiviert; Mosenthal brachte noch ein Motiv, die gekränkte Liebe, mit hinzu. Um dies in Anwendung zu bringen, bedurfte es aber jener „Mißverständnisse," die schon in seiner „Deborah" eine fragwürdige Rolle spielen.

Der Konflikt dieses Trauerspiels hat keine tragische Größe, sondern etwas Peinliches; ein großgesinntes Weib, das sich einer widerwärtigen Persönlichkeit hingiebt, ohne daß in der andern Wagschale Gewichte moralischer Nötigung liegen, wird höchstens unser Bedauern gewinnen können, um so mehr, wenn eine Täuschung, ein Irrtum die Ursache solchen Mißgeschicks ist. Hierin liegt die Achilleusferse des Stücks, welches sich sonst durch markige, kecke Charakterzeichnung, durch schwunghaften Ausdruck der Leidenschaft und durch eine theatralisch wirksame Gipfelung der Handlung bei den Aktschlüssen auszeichnet. Nur der letzte Akt, welchen der Dichter nach der ersten Aufführung umarbeitete, erhebt sich nicht über die Bedeutung eines Nachspiels, und der Brand des Zeltes erinnert etwas an die illuminierten Wirtshausgärten, in denen die Berliner Possen bei bengalischer Beleuchtung in wirksamer Weise abzuschließen pflegen.

Der Stoff des Dramas „Parisina" ist aus Byrons gleichnamiger Dichtung bekannt, deren stimmungsvoller Reiz in dem größeren Drama nicht festgehalten werden kann: hier müssen dafür stärkere Motive eintreten. Das Drama Mosenthals macht indes zu sehr den Eindruck einer Variante auf frühere Stücke, ja selbst auf die „Isabella Orsini." Dieselbe stürmische Szene wiederholt sich in Parisina, wie anders auch die Motivierung sein mag. Ugo, liebt Parisina, die Gemahlin Nikolos, des Herzogs von Ferrara, dessen natürlicher Sohn er ist; er hat sie vor der Verheiratung mit dem Herzog in Rimini kennen gelernt. Der Neffe des Herzogs, Booso, ein hinkender Teufel, schürt anfangs die Glut, um nachher die Liebenden zu verraten. Zur Herbeiführung der Katastrophe bedarf es noch einer Verkleidung des Herzogs, der dem Fra Gerolamo in der Figur ähnlich, in der gleichen Karmelitertracht erscheint. Abweichend von der Geschichte läßt Mosenthal im Drama nur Ugo hinrichten, Parisina in höchster Erregung sterben, als ihr der Vorgang jener Hinrichtung von Boosos Gattin erzählt wird. Die Diktion ist schwunghaft, Die Schlußszenen des dritten und vierten Aktes sind von hinreißender

Leidenschaft, dagegen hebt sich das Dämonische in Bosso und die Charakterstärke des Herzogs nicht mit dramatischer Originalität hervor.

In der „Lambertine von Mericourt" (1873) versuchte sich Mosenthal an einem Stoff aus der Geschichte der französischen Revolution, doch die wilde Johanna d'Arc derselben hatte bei Mosenthal nicht das Feuer, das in den Adern der jüdischen Deborah glüht, und durch die Unterscheidung zwischen der Théroigne und Lambertine kam etwas Verkünsteltes in die Handlung.

Mosenthals dritter Richtung, der Litteraturkomödie, gehören „die deutschen Komödianten" (1863) an, deren Held der Theolog Ludovici ist, der sich der Bühne widmet, aber an den damaligen Theaterverhältnissen zu Grunde geht. Auch die Neuberin spielt eine nicht unwichtige Rolle in dem Stück und der Genius Shakespeares erscheint als die Hoffnung der Zukunft und soll die Versöhnung bringen. Der erste Akt des Stücks enthält eine sehr frische und lebendige Exposition; die späteren verzetteln sich ins Anekdotische und Genrebildliche, und die Handlung verläuft mehr traurig als tragisch.

Auch in einem Drama nach dem Muster der Stücke des jüngeren Dumas hat sich Mosenthal versucht; seine deutsche Kameliendame „Madeleine Morel" (1873) war auf französischem Boden gewachsen und verleugnete, so geistreich der Dialog und so keck die Gestalt der handwerksmäßigen Buhlerin neben diejenige der Heldin hingestellt ist, doch nicht den Charakter der Nachdichtung und das Gepräge undeutscher Sitte. „Die Sirene" (1874), ein Lustspiel im Bauernfeldschen Stil, hat ebenfalls einen lebhaften und eleganten Dialog, doch ist das Stück mehr novellistisch in seinem Stoff und nicht packend genug in seinen Situationen, um einen über den Theaterabend hinausdauernden Eindruck hervorzurufen. Die lachlustige Heldin ist zwar ein munteres Mädchen, aber ihre andern Eigenschaften flößen kein tieferes Interesse ein und ihr Mangel an Ordnungsliebe macht sie zur Ehefrau ebenso ungeeignet wie zur Erzieherin.

Jedenfalls gehört Mosenthal zu unsern beliebtesten Dramatikern; er hat sich der Bühne mit Energie bemächtigt und ist ihr mit Ausdauer treugeblieben. Doch wenn wir seine Wirksamkeit im Zusammenhange übersehen, vermissen wir bei ihm eine schärfer markierte geistige Physiognomie.*)

*) Vgl. Mosenthals „Gesammelte Werke" (6 Bde., 1877). Der Herausgeber, Joseph Weilen, erkennt die litterarischen Verdienste des verstorbenen Freundes mit Wärme an.

Der Lyriker **Alfred Meißner** ließ zuerst ein biblisches Drama: „**Das Weib des Urias**“ (1851) erscheinen, dessen Heldin Bathseba, die Geliebte des Königs David, ist. Nicht bloß der biblische Stoff, sondern auch die bedenkliche Handlungsweise schlossen dies Drama von der Bühne aus. Im Gegensatze gegen die sentimentale und pathetische Liebe, die in den deutschen Theaterjamben gang und gebe ist, wurde hier, ähnlich wie in den Hebbelschen Dramen, die **tragische** Krisis der Liebe durch ihre **physiologische** Krisis herbeigeführt. Während sich der Gatte der Bathseba, Urias, im Felde befindet, hat sich Bathseba der Liebe Davids hingegeben; das Stück beginnt mit einer Eröffnung, mit der die Claurenschen Novellen zu schließen pflegen: Bathseba fühlt sich Mutter. David erschrickt über die unwillkommene Enthüllung des Ehebruchs und sinnt auf Mittel, ihr zu begegnen. Urias wird plötzlich an den Hof zurückgerufen und festlich bewirtet, um — eine eheliche Gastrolle bei Bathseba zu geben und den Sprößling des Ehebruchs durch eine loyale Liebesnacht zu legitimieren. Doch Urias will seine kriegerische Laufbahn nicht einmal durch Hymens erlaubte Genüsse unterbrechen; er besucht sein Weib nicht und schläft, wie im Feldlager, vor den Thüren des königlichen Palastes, um seinen Herrn zu bewachen. Dies Uebermaß von Pflichtgefühl und dieser Mangel an ehelicher Liebe hat überaus traurige Folgen. Denn da David nicht in so sanfter Weise auf das martialische Herz dieses Mannes zu wirken vermochte, so bleibt ihm nichts übrig, als ihn hinterlistig aus dem Wege zu räumen. Urias fällt, und zwar nicht von Feindeshand, auf dem Schlachtfelde. Bathseba wird rascher, als die Königin im „Hamlet“, die Gemahlin Davids. Doch der Mord kommt zu tage; der König demütigt sich vor dem Priester; die Ehebrecherin Bathseba wird vom priesterlichen Gerichte zur Steinigung verurteilt und ersticht sich selbst, und über David bricht die Nemesis nicht bloß in dieser Demütigung vor dem Vertreter der Theokratie, sondern auch im Kampfe gegen den eigenen Sohn Absalon herein:

> „Doch nun entgegen meinem wilden Sohn,
> Der einen Büßer hier zu treffen glaubt
> Und schaudernd seinen Richter finden wird.“

Die Komposition dieser Tragödie greift künstlerisch in einander; die Charakteristik erhebt sich weiter über die allgemeine verwaschene Art und Weise der Jambentragik. Besonders sind der Oberfeldherr Joab und der bucklige Mephiboseth mit wenigen scharfen Zügen glücklich hervorgehoben. Die Sprache ist frei von jeder Ueberladung, korrekt und gemessen, aber, indem sie das Lyrische allzu ängstlich vermeidet, in den Augenblicken der

Leidenschaft ohne mächtigen Schwung. Der Grundfehler des Stückes liegt wohl darin, daß der Dichter seine Heldin fortwährend sehr edel zu schildern sucht, ohne bei uns Sympathie für sie erwecken zu können. Denn ihre Liebe zu dem alten Könige, ihre Untreue gegen einen tapferen, kräftigen, braven Gemahl ist durch die verwirrende Glorie der Majestät nur schwach motiviert. Wir können durch die Reaktion des edlen sittlichen Gefühles in dieser ehebrecherischen Mätresse nicht zu ihren Gunsten bestochen werden. Ueberdies wird man zu deutlich auf das körperlich Pathologische der Heldin hingewiesen, um nicht auch hierin Konsequenz zu verlangen. Die Schwangerschaft ist ein weiblicher Ausnahmezustand, der stets besondere psychologische Symptome mit sich führt; die Heldin ist daher nicht vollkommen zurechnungsfähig; man kann wenigstens ihrer Exaltation eine rein körperliche Grundlage unterschieben. Dies ist in der Tragödie immer störend. Auch erinnert die Art und Weise, wie sich der Posthumus zur rechten Zeit empfiehlt, zu sehr an einen Vortrag in einer geburtshilflichen Klinik; und wenn auch nichts Menschliches der Natur widerstrebt, so widerstrebt doch manches der Kunst.

Das zweite Trauerspiel Meißners: „Reginald Armstrong oder die Welt des Geldes“ (1853), erinnert nicht nur vielfach an Clavigo, indem besonders der Carlos nicht zu verkennen ist, sondern ist auch zu sehr dramatisch skizziert, nur mit Naturlauten der Empfindung und der Leidenschaft ausgestattet. Das Skizzenhafte bleibt aber ein für allemal im Drama ein Fehler. Es ist die Klippe von Meißners Talent, die er auch in seinem letzten Trauerspiele: „Der Prätendent von York“ (1857) nicht umschifft hat. Der Stoff dieser Tragödie ist von dem altbritischen Dramatiker John Forde bearbeitet und von Schiller in seinem Warbeck-Fragment benutzt worden. Meißner hat diesen Warbeck eher nach dem Plan des „Demetrius“ ausgeführt, indem er seinen Helden nicht gleich von Anfang an zu einem absichtlichen Betrüger macht, sondern in der Enthüllung des unfreiwilligen Betrugs auch für ihn selbst die Peripetie herbeiführt. Gegen den Gang der Handlung und die Komposition des Stückes läßt sich wenig einwenden, doch ist die Ausführung bei aller Glätte und Geschmeidigkeit matt und ohne Tiefe. Nicht als ob es diesem Talente an Pracht der Farben und lyrischem Zauber fehlte — das hat er im „Ziska“ und den „Gedichten“ zur Genüge bewiesen — aber die Einsicht in die Unzulänglichkeit des Lyrischen im Drama treibt ihn an, den hierin glänzenden Reichtum seiner Begabung gleichsam zu ignorieren; er will nur durch dramatische Mittel und Hebel wirken; aber er kann jenen Ausfall nicht ersetzen; und so kommt eine gewisse Nüchternheit und

Farblosigkeit in seine Dramen, die störender wirkt, als ein Uebermaß der lyrischen Fülle, daß ja bei Shakespeare und Schiller glänzende Antezedentien findet.

Ein Autor von großer Bühnenroutine, von unleugbarem Sinn für schlagende Boulevards-Effekte und von lebendigem Hang zu philosophischen Auffassungen und Betrachtungen, Emil Brachvogel (geb. 1824 zu Breslau, versuchte sich als Kupferstecher, Schauspieler, Theatersekretär, anfangs in Breslau, später in Berlin, Naumburg und Görlitz lebend, starb 1878 in Berlin), hat mit seinem Trauerspiel „Narciß", einen der unbestrittensten Bühnenerfolge der Neuzeit davongetragen, während sich seine späteren Dramen in bezug auf den Erfolg in absteigender Linie bewegen. Brachvogel gehört in den wesentlichen Grundzügen seiner Dramatik dem originellen Kraftdrama an; aber der ungewöhnliche Instinkt für die Wirksamkeit der Bühne, der ihn auszeichnet und der ihm so große theatralische Erfolge sicherte, hebt ihn aus einer Gruppe von Dramatikern heraus, welche im ganzen der Bühne der Gegenwart fremd gegenübersteht.

Brachvogels Hauptdrama „Narciß" (1857), hat vor den Alexandreen, Klytemnestren, Sophonisben, der antik frisierten deutschen Melpomene, wie vor den überfeinen Lustspiel-Diableries der deutschen Duodez-Scribes einen großen Vorzug voraus: es ist interessant und hat einen echt deutschen Kern, mag auch die französische Schule des grellen Kontrastes und Bühneneffektes nicht ohne Einfluß auf den Dichter gewesen sein. Dies prägt sich auch im Stil aus, welcher das, was ihm an Geschmack und Korrektheit fehlt, durch eine Mischung glühender Ekstase, philosophischer Schulausdrücke und dramatisch schlagkräftiger Wendungen ersetzt. Trotzdem uns der Held des Stückes das zerrüttete, der Revolution entgegengehende Frankreich symbolisiert, und daß wir uns gleich im ersten Akt in der Gesellschaft der berühmtesten Encyklopädisten befinden, daß der eigentliche Faden der Handlung an einer Hofintrigue verläuft, wie sie anscheinend nur an dem seinem Untergange entgegengehenden Hofe der Bourbons gespielt werden konnte, sind alle Helden und Heldinnen des Stückes von einem so spezifisch deutschen Charakter, daß die zahlreichen cynischen Brocken des Dialogs in einer Grundsuppe von Sentimentalität herumschwimmen, daß die Intriguen des Stückes selbst nur aus der Berechnung eines Effekts auf das Gemüt hervorgehen, und daß man nicht weiß, wer sentimentaler ist, der Philosoph in Lumpen oder die Buhlerin auf dem Throne: beides verirrte schöne Seelen.

Die Fabel des Stückes hat die unhistorische Voraussetzung, daß die weltberüchtigte Mätresse des Königs Ludwig XV., die Pompadour, vor

ihrer geschichtlich begründeten Ehe mit dem Marquis d'Etiol schon einmal an einen armen Philosophen, den Helden des Stückes, verheiratet war, diesem aber entlaufen und von ihm nie wiedergesehen worden ist. Narciß Rameau weiß nicht, was aus seiner jungen Frau geworden, und ahnt am wenigsten, daß sie jene Pompadour ist, die er als Philosoph und Mann des Volkes haßt. Die Pompadour erblickt bei einer Spazierfahrt zufällig ihren Gatten, den sie auch gleich wiedererkennt, und sinkt mit dem Ausrufe: Narciß! in Ohnmacht. An diese einseitige Erkennungsszene knüpft sich die Intrigue des Stückes. Es spielt in einer Zeit, in welcher die Pompadour, um ihr Glück zu krönen, die Königin selbst verdrängen und den König heiraten will. Am Ende des ersten Aktes erfahren wir, daß der Dispens von Rom da ist. Für die Partei der Königin ist es die höchste Zeit zu handeln, wenn dieser europäische Skandal vermieden werden soll. Mit dem Abfalle des Herzogs von Choiseul, des Hauptschützlings der Pompadour, von seiner stolzen Patronin, von der er sich geliebt glaubte, bis sie ihm diese Illusion benimmt, wachsen die günstigen Auspizien der Königin um so mehr, als jener Ausruf der mächtigen kranken Buhlerin die Augen aller auf Narciß hinlenkt. Die Schauspielerin Doris Quinault, die Vorleserin der Königin, hat sich des seltsamen Mannes wie einer Beute bemächtigt, die sie dem Herzog von Choiseul für seine Zwecke zur Disposition stellt. Der Herzog hat durch die Enthüllungen der Pompadour selbst erfahren, daß dieser Narciß ihr erster Mann war. Er entwirft den Plan, die kranke Mätresse durch einen Schreck zu morden. Ein Schauspiel, in welchem Narciß die Rolle ihres ersten Mannes spielt, vor dem Hofe aufgeführt, soll diesen psychologischen Mord ausführen. Narciß geht darauf ein; denn er fühlt sich, der verworfenen Pompadour gegenüber, als ein Organ des Weltgerichtes. In der That glückt die Intrigue, die Katastrophe tritt in der gewünschten Weise ein; das Rezept, das der Herzog verschrieben, hat einen tödtlichen Erfolg. Die Pompadour stirbt, zwar nicht durch den Schreck des Wiedersehens, sondern durch den Fluch, den Narciß auf sie schleudert, nachdem er in dem Ideal seiner Jugend Frankreichs verruchte Herrscherin erkannt, und Narciß selbst stirbt mit gebrochenem Herzen dem Weibe seiner Jugend nach.

Wenn wir den inneren Mechanismus des Stückes auseinandernehmen, so stoßen wir überall auf Triebfäden einer überreizten Empfindung und bemerken gleichzeitig, daß diese Empfindung in Charaktere gelegt ist, mit deren sonstigem Wesen sie in einem schreienden Widerspruch steht. Auf diesem grellen Kontrast beruhen die Haupteffekte, aber auch die Grundfehler des Stückes. Alle seine Helden sind sentimentale Starkgeister und befinden

sich in einem Dilemma zwischen Kopf und Herz, das der Dichter unserer Ansicht nach nicht hinlänglich motiviert hat. Beginnen wir mit Narciß Rameau selbst. Er ist ein Cyniker, ein Nihilist, und erinnert weniger an Holbach, Diderot, Helvetius, als an die Charlottenburger Junghegelianer, deren bis auf die neueste Zeit fortwirkenden, zersetzenden Einfluß auf die Berliner Atmosphäre gerade der glänzende Erfolg dieses Stückes dargethan. Narciß Rameau hat etwas von philosophischem Gamintum, von umherflanierendem Cynismus, hinter dem ein verstecktes revolutionäres Pathos lauert, bis später eine ungeahnte Ueberschwenglichkeit des Gefühls aus den Tiefen dieses zerrissenen Geistes hervorstürmt. Wir wollen gern dem Dichter glauben, daß die Treulosigkeit eines geliebten Weibes den Narciß auf die Bahn eines verwilderten, haltlosen Lebens und Denkens getrieben hat; aber wir können ihm nicht glauben, daß er bei dieser jahrelangen Gewöhnung an eine Freigeisterei des Denkens, die zugleich Freigeisterei des Empfindens ist, sich noch ein so starkes inniges Gefühl bewahrt hat, wie es in anderen Szenen zum Ausbruch kommt — wir müßten denn seinen skeptischen Materialismus für eine leere Phrasenbuhlerei halten. Denn für den Skeptiker Narciß ist alles „Schall, Schaum, Rauch". Für ihn ist die ganze Weltgeschichte nur eine Selbstaussagung des Menschengeschlechtes; er spricht es aus: „das einzig wahre Glück des Lebens besteht in der regelmäßigen Verdauung; der Konsum ist die causa movens des Weltbaues", und identifiziert sich mit der ganzen ichsüchtigen Gesellschaft von Paris. Das ist der Narciß des ersten Aktes, der zwar über die Prämissen seines Lebens nicht hinweg kann und andeutet, daß ihn irgend ein etwas ins Verderben gestürzt, der aber doch dies Etwas ohne allen weiteren Herzensanteil bespricht. Sollen wir es diesem Narciß glauben, wenn er im zweiten Akte bei Doris Quinault sentimental wird, von seiner Frau spricht, die er „gesucht hat wie ein verstreutes Kleinod, wie das weinende Kind seine Mutter sucht, wie ein Verdammter sein verlorenes Eden!" Sollen wir es ihm glauben, wenn er sich selbst energisch zu einer „göttlich schönen" That erhebt, sich mit fanatischer Begeisterung zum Racheengel des geknechteten Frankreichs an jener tyrannischen Buhlerin aufwirft, bis er, gebrochen durch den grellen Widerspruch, daß diese stolze Pompadour die treulose Geliebte seiner Jugend ist, an ihrer Leiche zusammensinkt?

Der dramatische Charakter darf die Spannung des Gegensatzes in sich tragen; aber diese Spannung darf nicht so groß sein, daß sie seine Einheit aufhebt. Es giebt unverträgliche Gegensätze; dazu gehört cynische Frivolität und sittliches Pathos. Nehmen wir an, Narciß bliebe der konsequente Cyniker und Materialist des ersten Aktes, warum sollte er sich

gegen die Pompadour ereifern? Sie paßt ja vortrefflich in seine Theorie von der „Selbstaussagung des Menschengeschlechtes“, und da sich die Weltgeschichte nach seiner Ansicht im Kreise dreht, so wird er durch die Vernichtung der Pompadour diesen Kreis schwerlich in eine Hegelsche Fortschrittslinie zu verwandeln glauben. Er wird höchstens, wie das cynische Urbild Diogenes, die Pompadour gelegentlich bitten, ihm aus der Sonne zu gehn, er wird ihr mit seiner Laterne forschend ins Gesicht leuchten; aber er wird sich nicht dazu drängen, eine welthistorische Rolle zu spielen, welche den Philosophen „der absoluten Verdauung“ vollkommen gleichgültig ist. Und wenn auch Doris Quinault eine reizende Missionärin ist, so werden doch ihre Missionsversuche auf die zerfressene Seele dieses Narciß nicht einen solchen Einfluß ausüben, daß sich daraus eine vollkommene Umwandlung seines Charakters ergäbe.

Mit einem Worte: Narciß ist ein deutscher Gemütsmensch mit sentimentalen Reminiszenzen und sittlicher Entrüstung. So nur begreifen wir seine Handlungsweise. Ist denn aber die große Sünderin selbst nicht in den gleichen Born des Gemütes untergetaucht? Leidet sie nicht an denselben Widersprüchen? Oder sollte die Herrscherin Frankreichs dem Gatten, dem sie einst fortgelaufen, nach langen Jahren noch eine so glühende Erinnerung weihn, daß sie bei seinem Anblick in Ohnmacht fällt? Deutet dies nicht auf eine außergewöhnliche Tiefe des Gemütes? Und ist diese nicht ebenso sichtbar, wenn sie den Herzog von Choiseul in derselben Szene, in der sie ihm bekennt, daß sie ihn nie geliebt, um eine heiße Menschenthräne bittet, „so recht aus tiefster Seele an ihrem Sarge geweint?“ Wie, diese Pompadour, der das Leben nur eine Maskerade ist, diese „lächelnde Eris Frankreichs“ sollte noch so sentimental fühlen, daß sie bei dem Gedanken an ihren ersten Gatten erschüttert, durch seinen Anblick zu Tode geschreckt werden könnte? Die lächelnde Eris Frankreichs hätte den armen Musikus ohne Emotionen in die Bastille geschickt, wenn er ihren Weg gekreuzt; wir haben also hier nicht sie vor uns, sondern eine verirrte Sünderin mit einer „schönen Seele“ und dem zartesten Gemüt von der Welt. Welche Kontraste! Und nun gar der Herzog von Choiseul, der eine Intrigue ersinnt, deren Raffinement man geradezu scheußlich nennen muß — was bewegt ihn, diese Intrigue anzuzetteln und von der Pompadour mit klingendem Spiel in das Lager der Königin überzugehn? Die Entdeckung, daß die Pompadour nicht ihn, wie er glaubte, sondern nur ihren vorsündflutlichen Gatten geliebt hat! Also ebenfalls ein Motiv der Sentimentalität, wie es einem schwärmerischen deutschen Ideologen aus der Seele kommen würde. Das Unglück, von

einer Pompadour nicht geliebt worden zu sein, die Eifersucht auf den Geheimkultus der Maitresse vor einem idealen Schattenbilde ihres Herzens bestimmen diesen Herzog von Choiseul, diesen Hofmann am Hofe Ludwig XV., diesen „Politiker", die Fäden jener Intrigue in die Hand zu nehmen, welche das Stück zusammenhält, und aus gekränkter Liebe begeht Choiseul jenen raffinierten Mordversuch, der an die psychologischen Attentate eines Franz Moor erinnert. Seltsame Gestalten in diesem „Narciß"! Wie bizarr diese Vereinigung kältester Blasiertheit und exaltiertester Empfindung; wie bizarr die Motivierung der gemütlosesten Handlungen durch lauter Motive des Gemütes!

Doch wenn wir vom allgemein menschlichen Standpunkte, den der Dichter vorzugsweise einnehmen soll, die Motivierung und Charakteristik nicht gerechtfertigt finden, so giebt es einen andern Standpunkt, welcher dem Dichter günstiger ist. Er schildert eine aus den Fugen gegangene Zeit, eine entartete Menschheit, er schildert die Zeit einer tiefen geistigen Erkrankung, deren welthistorische Krise die französische Revolution war. In dieser Revolution traten ähnliche Kontraste zutage, wie sie der in unserem Drama geschilderte Vorabend derselben zeigt: das höchste sittliche Pathos und die tiefste sittliche Verworfenheit, die größte Begeisterung und die größte Blasiertheit, ein Widerspruch im Denken, Empfinden und Handeln, als wenn die Menschheit zugleich an einer Herzkrankheit und Gehirnerweichung gelitten. Räumt man dem Dichter das Recht ein, seine Gestalten aus solcher Zeit als Repräsentanten einer erkrankten Menschheit zu nehmen, so fällt auch auf den Narciß ein anderes Licht. Es ist die Tragödie der Geisteskrankheit, der zerstörten Harmonie zwischen Geist und Herz, und der Dichter hat auch pathologisch genug motiviert und mußte es thun, um die Katastrophe des Schlusses begreiflich zu machen. Sein Narciß ist auch körperlich ebenso krank wie seine Pompadour, und wenn sie beide am Schluß zusammenbrechen, so ist dieser doppelte Todesfall nur die Folge einer Exaltation, die vielleicht — der Dichter selbst verleitet zu solchen medizinischen Folgerungen — mit organischen Fehlern in Herz und Hirn zusammenhängt.

Was die Handlung betrifft, so liegt hier der eigentümliche Fall vor, daß der Held einer Tragödie gar nicht handelt, nicht einmal eine Intrigue leitet, sondern ein blindes Werkzeug in der Hand anderer ist und sich selbst mit vollem Bewußtsein als den Affen betrachtet, der für andere die Kastanien aus dem Feuer holt. Man hat den Narciß mit Hamlet verglichen, und in der That mag dem Dichter selbst der Dänenprinz vorgeschwebt haben. Darauf weist auch die Katastrophe durch ein Schauspiel

hin. Aber Hamlet, der die große, auf seine Seele gelegte That zu vollbringen zaudert, bleibt immer selbst der Held. Er weiß mit voller Klarheit, was er thun soll, und bestimmt sich nur aus sich selbst. Narciß, dieser philosophische Papagei im Käfig einer Schauspielerin, welche ihn zur Großthat einer Komödie dressiert, weiß nur zur Hälfte, um was es sich handelt, und stürzt in eine Schlußkatastrophe, die für ihn selbst eine romanhafte Ueberraschung in sich trägt. Giebt man indes die bizarren Prämissen des Stückes zu, so sind die Situationen gut erfunden und mit außerordentlichem Geschick zu einer Schlußkatastrophe gesteigert, welche die krankhafte Spannung des Stückes auf eine konsequente Spitze treibt. Der szenische Fortgang ist einfach und effektvoll; die Sprache der Leidenschaft hat hin und wieder echte Kraft. Vor allem aber ist Geist in diesen Stücke, ein Geist, der über den Tiefen der Welt und des Lebens brütet und mehr dadurch als durch den Plan des Stückes an den großen Briten erinnert. Und auch die organisierende Gewalt des Dichters, welcher wagt, so gewaltige Kontraste in den Charakteren zu verbinden, und auf das Große und Ungewöhnliche ausgeht, ist, wie man auch über das Gelingen des Versuches denken mag, nicht gering anzuschlagen.

Das zweite Stück Brachvogels: „Adalbert vom Babenberge“ (1858) hatte einen weit geringeren Erfolg, als „Narciß.“ Es spielt in altersgrauer deutscher Vorzeit, und das Kostüm, wie der Wechsel des biderben und sentimentalen Tons konnten leicht dazu verführen, es ganz in die Kategorie der Ritterstücke zu werfen:

> Das klingt so rittertümlich und mahnt
> An der Vorzeit holde Romantik,
> An die Johanna von Montfaucon,
> An Ritter Fouqué, Uhland, Tieck!

Doch ist der Hintergrund des Mittelalters mehr zufällig. Nicht bloß die Gestalt des Juden bringt ein modern prickelndes Element in die Handlung, sondern der ganze Grundgedanke, wie er dem Verfasser vorschwebte, hat eine auch für die Neuzeit geltende Bedeutung. Brachvogel führt uns in seinem Helden einen Repräsentanten echt deutschen Wesens vor im Kampfe mit macchiavellistischen Intriguen. Adalbert ist der Mann der Treue, des Glaubens, des Wortes und fällt als Opfer dieser Vorzüge, er ist eine gute, ehrliche Haut, die blind in das ausgestellte Garn rennt. So ist gleichsam das vielbetrogene und doch immer wieder glaubensfeste Deutschland in dem Helden symbolisiert, der aber als dramatischer Held durch seine Kurzsichtigkeit und Vertrauensseligkeit die Teilnahme verliert, so daß die beiden letzten Akte nur eine matte Wirkung ausüben.

„Mon de Caus“ (1859) behandelt die große Tragödie des ringenden Menschengeistes, die Tragödie des Genius, der seiner Zeit vorauseilt und unbegriffen an dem Undank der Mitwelt zu Grunde geht. Wohl sind die großen Erfinder und Entdecker, z. B. ein Columbus, geschichtlich bedeutsamere Träger dieses Grundgedankens; aber die Bedeutung einer Persönlichkeit für die Dichtung schafft nur der Dichter, und in jenem Los, welches dem unglücklichen Salomon de Caus verhängt war, ins Irrenhaus gesperrt zu werden, bis sich der Irrsinn selbst des Denkers bemächtigte, gipfelt die tragische Ironie der Geschichte. Die Behandlung des Stoffes ist von jener frappanten Bühnengewandtheit, welche Brachvogel den Dramatikern der porte-Saint-Martin abgesehn hat. Ein unleugbares dramatisches Leben, frisch und keck hingeschleudert, zieht sich durch das Ganze. Es fehlt nicht an spannenden Szenen und zündenden Effekten, die freilich nach Richard Wagners Definition Wirkungen ohne Ursache sind und die flüchtige, bis zur leicht verlöschbaren Verständlichkeit fortgehende Motivierung allzu merklich machen. Nicht nur daß Mon de Caus plötzlich sein Weib verläßt, ist halb und unklar begründet, auch die Verhaftung des Technikers und seine Einsperrung in Bicêtre auf den Befehl Richelieus. Dieser Befehl konnte nicht aus einer Kaprice Richelieus, nicht aus einem schwankenden: „Entweder — oder“ hervorgehn, sondern nur aus einer inneren Nötigung, welche zugleich den Charakter Richelieus in seinen Tiefen erfaßt. Hier ruht der dramatische Schwerpunkt des Stoffes, den Brachvogel nicht erkannt hat. Damit hängt der auffallende Mangel an künstlerischer Oekonomie und Gliederung zusammen. Schon am Schlusse des zweiten Aktes wird Mont de Caus nach Bicêtre gebracht, während dies Faktum als die eigentliche Peripetie, der Glückswechsel des Stückes, nach den Gesetzen der dramatischen Komposition in den vierten Akt gehört. So geht die Haupthandlung des Stückes neben Bicêtre fort, und episodisch sind ganze Tragödien eingeflochten, wie die Verschwörung von Cinq-Mars, die schon oft selbständig dramatisch behandelt worden ist; das Interesse für den Haupthelden erlahmt gegen den Schluß; denn der Held des vierten Aktes ist der Gascogner Bradamant und der des fünften Effiat de Cinq-Mars. Die eigentliche Intrigue, die sich um Lord Worcester dreht, welcher dem Mechaniker seine Erfindung abkaufen will, von Richelieu für einen Verschwörer gehalten wird, sich von Cinq-Mars einen Paß verschaffen läßt und den ihn überfallenden edeln Strauchdieb Bradamant ersticht, entspricht ganz der Choiseul-Intrigue im „Narciß“ und weckt wie diese keinen tiefern Anteil, da sie noch weniger in das Geschick des Helden eingreift. Der Charakter des Stückes, welcher am meisten für Brachvogels Gestaltungs-

kraft spricht, ist nicht Mon de Caus: denn dieser hat eine vorwiegend elegische Haltung, und die Weinerlichkeit, die sich in seinen Klageergüssen geltend macht, wird nur selten von jenen bizarren Aperçus unterbrochen, an denen die Brachvogelsche Muse reich ist; es ist Bradamant, entworfen nach dem Typus der alten Schelmenromane, ein kecker, resoluter, zu jedem Streich, zum Guten und Bösen gleichmäßig aufgelegter Schelm, Spion und Freibeuter mit rascher Klinge und raschem Herzen, und doch für seine Freundschaft in den Tod gehend. Die Diktion des „Mon de Caus" ist frisch, keck, dramatisch pointiert, pikant, doch fehlt ihr die ideale Haltung und der geläuterte Geschmack.

Mit dem Drama: „der Usurpator" (1860) hat Brachvogel seine Unfähigkeit an den Tag gelegt, die Größe echt historischer Charaktere darzustellen, und einen Oliver Cromwell im Boulevardsstil behandelt. Wie Mon de Caus und Adalbert vom Babenberge, ist auch „der Usurpator" eine Intriguentragödie, der die tragische Höhe fehlt, indem die Führung der Handlung mit Mitteln des Lustspiels geschieht. Der Dichter läßt Cromwell nur aus Motiven der Privatrache handeln und, was noch schlimmer ist, ihn zum Opfer einer Komödienintrigue machen. Die große Wandlung eines geschichtlichen Charakters erscheint als Folge eines gefälschten Briefes, eines heimtückischen Intriguenspiels. Das markige Talent Brachvogels zeigt sich in einzelnen Szenen, wie diejenigen zwischen Cromwell und seinem Sohne und zwischen Lady Percy und dem Fanatiker Joice. Dieselbe unruhig flackernde, effekthaschende Darstellungsweise ohne großen geschichtlichen Zug zeigt sein „Fräulein von Montpensier" (1865). Der Dichter that einen kühnen Griff in die Geschichte der Fronde, die er aber in bezug auf seine Heldin reichlich mit freier Erfindung versetzte. Die Liebe des Fräulein Montpensier zu dem Hauptmann Tarrascon, eine Liebe, deren depit amoureux soweit geht, daß die Heldin auf den Geliebten mit Kanonen feuern läßt, und dieser sie wie eine Kriegstrophäe auf der Bastille erobert und ins königliche Lager hinüberträgt, führt nach mancherlei kühnen dramatischen Wendungen zu einer Ehe, von welcher die Weltgeschichte nichts weiß, obgleich sie in dem Drama mit der Zustimmung des jungen Königs abgeschlossen wird. Die Geschichte weiß nur, daß das vierzigjährige Fräulein von Montpensier den jungen Grafen von Lauzun liebte und gegen den Willen des Königs heiratete, wofür der rebellische Ehemann lange Jahre in der Bastille zu büßen hatte. Das Grundthema der Brachvogelschen Dichtung ist der Kampf zwischen Stolz und Liebe in einem jungfräulichen Herzen — nur daß dieser Stolz mehr der Stolz der Prinzessin von Geblüt als der Stolz der Jungfrau ist. Die Variationen auf dies Grund-

thema sind von dem Dichter mit rauschender Instrumentalmusik ausgeführt, so daß der Fugengang der psychologischen Entwickelung unter dem Lärm der Haupt- und Staatsaktionen nicht zu künstlerischer Geltung kommen kann. Das Interesse schwankt von einer Episode zur andern und bleibt nur in einigen Hauptszenen den Liebenden treu. Der Dialog wird von manchen geistig phosphoreszierenden Adern durchzogen, ermangelt aber durchaus künstlerischer Durchbildung und ist in einer oft trivialen, oft rhythmisch gährenden Prosa abgefaßt.

Dies mahnt uns an die Schranken von Brachvogels Talent! Er ist ein Autodidakt, mit jenem doktrinären Zug, welcher selten dem Stolze selbsterworbener Bildung fehlt. Schon vor dem „Narciß" hat er sozialistische Tendenzdramen im Stil der porte-Saint-Martin und mit prickelndem Reiz des grellsten Effektes geschrieben. „Jean Favard" und „der Sohn des Wucherers", daneben aber Märchenstücke, die der orientalischen Phantastik huldigen, wie Ali und Sirrha und das von Lessingschem Geist der Toleranz durchwehte Drama „Aham, der Arzt von Granada". Seine Romane, wie wir später sehen werden, ergänzen, da sie meistens ohne streng epische Haltung und nur eine Sammlung dramatisch pointirter Skizzen sind, das Bild des Dramatikers. Einige derselben hat er später auch selbst dramatisiert, so den „Beaumarchais," einen Roman, der wie ein Amalgam von Boulevardsdramatik gemahnt, in dem Stück: „Die Harfenschule" (1869). Der Beaumarchais Brachvogels verbittet sich jede Verwechselung mit dem edeln Beaumarchais Goethes; Er ist ein Doppelgänger des Brachvogelschen „Narciß", wenngleich er das geniale Lumpentum, welches die Spezialität dieses Dichters bildet, in einer etwas andern Variante vertritt. Diese Variante ist aber durchaus nicht vorteilhafter und anziehender; im Gegenteil, Narciß ist ein philosophischer Lump, Beaumarchais aber kein Cyniker im Denken und in der Erscheinung, sondern in seiner Handlungsweise und zwar auf einem Gebiete, wo sonst das Kriminalrecht einzuschreiten pflegt. Seine „Geldgeschäfte" sind sehr bedenklicher Art, und das ist wohl das Schlimmste, was man einem dramatischen Helden nachsagen kann. Das Stück hat im übrigen jene starken Züge, welche von der Bühne herab ihre Wirkung nicht verfehlen. Die „Harfenschule" hatte Erfolg auf den Bühnen, weniger die Dramatisierung des Romans „Hogarth" (1870), die spurlos vorüberging. Größere Wirkung machte am Berliner Hoftheater das Stück „Alte Schweden" (1874). Der Held desselben ist der Brandenburger Feldmarschall Derfflinger, welcher dazu kommt, ein Mädchen zu heiraten, das sich schon in den Zeiten seiner Jugend lebhaft für ihn interessiert

hat. Das Stück hat den Brandenburger Kriegsjargon, den knappen Stil des militärischen Parolebefehls, den Humor des Biwaks, der in Berlin selten seine Wirkung verfehlt. Im übrigen ist es durchaus ungleich behandelt und geht aus einem weltgeschichtlichen Anlauf gänzlich ins Anekdotische über; doch eine resolute Frische der Charakteristik und Diktion läßt die Mängel der Komposition übersehen. So sehn wir ein Talent von bedeutendem dramatischen Instinkt durch den Mangel an geläutertem Geschmack und klassischer Bildung an durchgreifender nationaler Geltung verhindert, was um so mehr zu bedauern ist, je mehr der frische, kecke Wurf, der den echten Dramatiker macht, gegenüber vielen zusammengekünstelten, auf gelenken Jambenfüßen laufenden Produkten der akademischen Muse, in Brachvogels Schöpfungen unverkennbar ist. Eine Volks- und Familienausgabe von Brachvogels Schriften erscheint jetzt in Jena; eine eingehende Biographie des Dichters von Max Ring befindet sich am Schlusse des ersten Bandes derselben. Von den Dramen sollen indes nur „Adalbert vom Babenberge," „Narciß" und „der Usurpator" darin Aufnahme finden.

Brachvogels dramatischer Instinkt war besonders in der Wahl der Stoffe glücklich und vermied alle beliebten akademischen Studienmotive. Gegenüber der preisgekrönten Dramatik der Philologen und Mythologen machte sich überhaupt in neuer Zeit das Streben geltend, patriotische Stoffe aus der deutschen und preußischen Geschichte zu behandeln, ein Streben, welches insofern Anerkennung verdiente, als die Dichter sich auf denselben geistigen und gemütlichen Boden stellten, auf dem ihr Publikum stand, aber welches auch freilich dazu verführte, mit allzu wohlfeilen Mitteln eine meist nur stoffartige Wirkung zu erzielen. Hier begegnen wir Gustav zu Putlitz (geb. 1821 zu Retzien in der Priegnitz, längere Zeit Intendant des Schweriner Hoftheaters und Hofmarschall des Kronprinzen von Preußen, gegenwärtig Intendant des Karlsruher Hoftheaters) mit seinem „Testament des großen Kurfürsten" (1858), einem Stücke, welches durch einfache edle Haltung, durch eine geschickte dramatische Steigerung, durch die wirksame Technik der drei letzten Akte einige Mängel der Komposition, die besonders in der Unterschriftsszene des zweiten Aktes hervortreten, übersehen ließ. Die Stichwörter einer patriotischen, die deutsche Einheit verherrlichenden Gesinnung verfehlten nicht in einer Zeit, welche dem französischen Cäsarentum gegenüber Front machte, eine blitzartige Wirkung auszuüben. Der Vorwurf der Tendenz ist bei solchen Stücken nur dann gerechtfertigt, wenn sie dem Stoffe fremd und der dramatischen Situation äußerlich sind. Stoffe zu wählen, welche frisch aus dem nationalen Leben herausgegriffen sind und die Sympathien

der Gegenwart wachrufen, kann den Dramatikern nur von höchst einseitigen Kunstrichtern verdacht werden, welche verkennen, daß die großen Dramatiker aller Zeiten von Aeschylus bis Shakespeare Stoffe behandelt haben, in denen jene Wärme patriotischer Gesinnung bereits latent war, welche der dichterische Genius nur zu entbinden brauchte. Unglaublich ist die Verblendung, welche stets auf das Alte zurück geht, ohne zu bedenken, wie dies Alte, welches jetzt freilich die ehrwürdige Farbe der Jahrhunderte besitzt, seinerzeit frisch aus dem Leben der Gegenwart herausgegriffen war. Demnach sind die wahrhaft modernen Dichter die einzig würdigen Nachfolger der großen Genien des Altertums, während die antikisierenden Schulpoeten sich von Aeschylus, Sophokles und Pindar, Horaz, Virgil und Ovid getrost das Schulgeld zurückzahlen lassen können. Gilt dies von jeder Art der Poesie, so gilt es am meisten von der dramatischen, welche ihrer wahren Bestimmung nach auf der Bühne der Gegenwart in die unmittelbarste und lebendigste Beziehung zum Publikum tritt. Was aber die patriotische Gesinnung betrifft: so darf man jene einseitigen Aesthetiker wohl fragen, ob sie verlangen, daß ein Dichter durchaus gesinnungslos sein soll. Liegt nicht in der Gesinnung die echte Keimkraft seiner Begeisterung? Und war es nicht eine patriotische Gesinnung, aus welcher die Perser des Aeschylus und die englischen Königsdramen Shakespeares hervorgegangen sind? Freilich, diese Gesinnung darf nur das innere, das ganze Werk durchdringende Gedankenfeuer und Pathos hergeben; sie darf nicht übergreifen in die harmonische Gestaltung des echt Menschlichen, nicht die Charaktere je nach ihrem Parteistandpunkte wie Böcke und Schafe zeichnen.

In seinen späteren Dramen hat Putlitz nur zum Teil vaterländische Stoffe gewählt. „Don Juan d'Austria“ (1860), ein Trauerspiel, welches mehr als ein historisches Familiengemälde betrachtet werden kann, zeigte ein rühmenswertes Geschick in der Führung der Handlung und eine sinnige, oft schwunghafte Diktion. Geringen Erfolg hatten „Waldemar“ (1862), in welchem Stücke Putlitz versuchte, einen Stoff brandenburgischer Geschichte, über den die Geschichtschreibung selbst verschiedener Ansicht ist, auf die Bühne zu bringen, und zwar im Gegensatz zu Demetrius und Warbeck zu behandeln, indem hier der legitime Thronerbe für einen Prätendenten gehalten wird, eine neue Wendung des vielfach ausgebeuteten Prätendententhemas, und „Wilhelm von Oranien in Whitehall“ (1864), dem es auch an Größe des geschichtlichen Stils mangelt. Doch ist der Charakter der „Anna von York“ trefflich gezeichnet.

In einem Intriguendrama: „Um die Krone“ (1865) knüpfte

Putlitz an ein Genre an, das seine poetische Jugendliebe war, und welchem sein erstes Stück: „Das Pfand der blauen Schleife," angehörte. Beide Dramen spielen in Rußland, das nebst Brandenburg und Holland die alleinige Fundgrube für die Geschichtsstoffe des norddeutschen Poeten zu sein scheint. Doch die ernstgemeinten Intriguenstücke, in denen kein Lächeln eines freien Humors über die Mühsale einer verwickelten Schürzung und geschickten Lösung des Knotens hinweghebt, finden in Deutschland keinen rechten Boden. „Um die Krone" ist ein solches historisches Degen- und Mantelstück, gehoben durch eine feine und artige Schlußwendung. Stanislaus Poniatowski will Herz und Hand der Kaiserin Katharina II. für sich erobern; er läßt sich in eine Wette ein, indem er ein Herz, das ihm jetzt noch gleichgültig ist, binnen 24 Stunden für sich zu gewinnen verspricht; gewettet wird um die Krone. Durch eine Menge bunter Abenteuer hindurch gewinnt Poniatowski seine Wette und erhält zwar nicht die russische, wohl aber die polnische Krone zugleich mit der Hand der jungen Prinzessin Czartoryska. Das Stück ist etwas schwer in seinen Bewegungen und hat nicht jene Grazie, die sonst dem Dichter eigentümlich ist; man sieht, es ist nicht aus einem glücklichen Wurf hervorgegangen, sondern zusammengedacht und kombiniert worden*).

Je schwieriger es ist, einen nationalen deutschen Stoff zu wählen, dessen Erfolg nicht an der inneren religiösen und politischen Zerklüftung unseres Volkes scheiterte: desto glücklicher ist die Wahl, die ein anderer Dichter, Gustav von Meyern, mit seinem „Heinrich von Schwerin" (1858) gethan, indem das Grundthema seines Werkes, der Kampf Schleswig-Holsteins gegen Dänemark, der allgemeinen nationalen Sympathien gewiß sein durfte. Der Dichter des Welfenliedes verfaßte schon vor dem „Heinrich von Schwerin" ein politisches Drama: „Ein Kaiser" (1857), in welchem er auf einem nur dem Reich der Phantasie angehörigen Hintergrunde mit scharfer politischer Dialektik und gedankenvollem Schwung die Frage deutscher Einheit im Sinne eines freisinnigen Kaisertums zu lösen suchte. Diese politisch-dramatische Studie war durch ihren Inhalt und zum Teil durch ihre Fassung von der Bühne ausgeschlossen. Der Dichter mußte streben, für seine Dramen die Bühne zu erobern — und hierzu war gerade jener zweite Stoff, zu welchem der Dichter, wie zum ersten, die Anregung aus der politisch regsamen und patriotisch schwunghaften Gedankenatmosphäre des Koburg-Gothaschen Hofes schöpfte, durch seinen volkstüm-

*) Der dritte Band der „Ausgewählten Werke" von Gustav zu Putlitz (6 Bde., 1872—77) enthält die Schauspiele: „Das Testament des großen Kurfürsten", „Wilhelm von Oranien in Whitehall" und das Trauerspiel „Waldemar".

lichen Inhalt angethan. Der deutsche „schwarze Graf“, der den Dänenkönig Waldemar gefangen nimmt, nachdem er dessen tückischen Anschlag auf sein Leben erfahren, ist ein durchaus volkstümlicher Held. Sein festes loyales Auftreten am Anfange dient nur dazu, seine kühne hochverräterische That um so mehr hervorzuheben, während am Schluß die edle Großmut des Siegers den Charakter wieder vollkommen ins Gleichgewicht setzt. Ueberhaupt ist die Zeichnung der meisten Charaktere entsprechend und wohlbedacht. Die naiv kindliche Hertha, die unternehmende Margaretha, die sich im Bewußtsein ihres guten Rechtes und ihrer Unschuld weit genug vorgewagt, um durch Koketterie den Sieg zu erringen, die übermütige Halland, die zuletzt als Magdalena ihrer zweideutigen Herrlichkeit Lebewohl sagt, sind eine trefflich geordnete Gruppe von Frauengestalten. Dagegen entbehrt der wollüstige, tückische, stolze Charakter des Waldemar aller Uebergänge und Nüancen, die ihn uns menschlich näher bringen könnten, besonders jener bestechenden Liebenswürdigkeit, welche den Shakespeareschen Schurken, z. B. dem Dänenkönig in Hamlet, eigen ist. Durch diese Zeichnung Waldemars und seines Vertrauten Ulbo aber, welche in unserem Stück allein die Dänen vertreten, fällt ein Schatten von Tendenz auf das Ganze, indem nur die Deutschen im Licht, die Dänen im tiefsten Schatten stehen. Die Diktion des Dramas ist den Charakteren und Situationen durchweg angemessen, sie beherrscht ebenso die fein ironische Wendung, wie den schwunghaften Erguß, wenn die dramatische Situation dazu herausfordert. Das Drama: „die Kavaliere“ (1868) ist eine freie Umdichtung von Victor Hugos „Cromwell“; es hat eine ähnliche Hauptsituation, wie „Heinrich von Schwerin“: die Gefangennehmung des Diktators. In dem Drama: „Das Haus der Posa“ (1874) gab G. von Meyern ein Vorspiel zu Schillers Don Carlos; die ganze Familie des Posa erscheint hier im Konflikt mit der Inquisition und wird aus Spanien verbannt mit Ausnahme des einen Sprößlings, der in „Don Carlos“ eine so hervorragende Rolle spielt. Das Stück hat nicht rechte Ursprünglichkeit, trotz glatter Sprache und gewandter Führung der Intriguen, es erscheint zu sehr als ein dramatisierter Kommentar.

Auch der talentvolle Novellist Robert Giseke (geb. 1827 in Breslau) hat sich in patriotischen, teils preußischen, teils deutschen Stoffen versucht. Sein „Johannes Rathenow, ein Bürgermeister von Berlin“ (1855) lehnt sich an den „Roland von Berlin“ von Wilibald Alexis an; doch ist er bei aller knappen, mittelalterlich gefärbten Fassung und lebendig bewegten Haltung weder ein theatralisches Spektakelstück, noch eine dramatisierte lokale Chronik. Der Dichter stellt den Kampf der Dokumente mit

dem neuen Rechte dar, das nicht nur Recht, auch Segen verbreiten soll. Rathenow ist der Mann des starren, besiegelten und verbrieften Rechtes, der Kurfürst der Vertreter einer neuen Zeit! Leider tritt der Letztere nicht mit hinlänglicher dramatischer Kraft auf, um den Gegensatz zu voller Geltung zu bringen. Einzelne Szenen des Stückes, wie die, welche bei dem Juden Baruch spielen, sind von großer Lebendigkeit und Wirkung. Das Stück hat Giseke in seine „dramatischen Bilder aus deutscher Geschichte“ (1865) aufgenommen, welche außerdem den „Hochmeister von Marienburg“ und den „Burggraf von Nürnberg“ enthalten. Der „Hochmeister von Marienburg“ führt uns in die Zeit, in welcher der deutsche Orden nach Preußen Gesittung und Kultur trug. Doch wenn auch diese kulturhistorische Bedeutung des deutschen Ordens sowie seine heldenmütige Thatkraft in der großen Schlacht von Tannenberg den Rahmen des Gemäldes bietet, so hat der Inhalt doch einen mehr mystischen Zug, der an die Dramen von Zacharias Werner, namentlich an „Das Kreuz an der Ostsee“ erinnert. Anknüpfend an die Mitteilung eines Historikers über Parteiungen zwischen den Ordensrittern, über Hinneigung derselben zu Wicliffeschen Lehren, die sich schon in damaliger Zeit geltend machte, läßt Giseke den Plan einer Säcularisation, wie sie später Herzog Albrecht vollzog, bereits damals bei dem Hochmeister und einigen Ordensrittern auftauchen, so daß sie einen „Geheimbund“, die Mariagilde, stiften, welche für die Ordensritter auch die Ehe verlangt. Der Hochmeister findet in einer mit diplomatischen Aufträgen von Polen ausgerüsteten Aebtissin eine Jugendgeliebte wieder, die sich ihm einst ergeben, die sich aber abwehrend gegen die Ketzereien des Geheimbundes verhält. In der Schlacht bei Tannenberg fällt Hochmeister Ulrich; sein und der Aebtissin Sohn, Graf Heinrich von Plauen, wird Hochmeister des Ordens, wozu er als unehelicher Sohn kein Recht hat; er widersteht den Verführungen der schönen Gabriele, die eine Säkularisation des Ordens im Namen des Polenkönigs verspricht und zugleich dafür die Abtretung der Neumark verlangt; er zerreißt den Traktat mit Polen, den er unterschrieben, dadurch, daß er sich als ein Gebild des Trugs und Verrats hinstellt, als einen Namenlosen, der nicht das Recht hat, solchen Vertrag zu schließen, und sich dann in das eigene Schwert stürzt.

Dies Drama ist gewagt in seinen Voraussetzungen und in seinem ganzen Aufbau; aber nicht nur erhebt sich der dramatische Stil über den alltäglichen Jambentrab, in den Situationen liegt Mark und Kraft, Gesinnung und Größe und auch Sinn für dramatischen Effekt.

Das zweite Drama: „Der Burggraf von Nürnberg“, ist mehr im

Stil der Historien gehalten; es behandelt den Kampf der märkischen Ritter, namentlich Dietrichs von Quitzow, gegen den Burggrafen Friedrich VI. von Nürnberg, den Statthalter und spätern Markgrafen und Kurfürsten von Brandenburg. Der Stil des Ganzen ist knapp und markig und erinnert hier und dort an das Muster des „Götz von Berlichingen"; doch ist die Handlung etwas zu zersplittert für die Einheit des dramatischen Interesses.

In seinem „Kurfürst Moritz von Sachsen" (1860, 2. Aufl. 1872) suchte der Dichter dem begeisterten Freiheitshelden von Prutz den vollendeten Diplomaten aus der Schule Macchiavellis gegenüberzustellen und die ganze Haupt- und Staatsaktion durch diesen Charakter des Helden in scharf pragmatischer Weise zu motivieren. Die Tragödie erhält hierdurch einige wirksame Pointen, wenn auch das Sphinxartige im Charakter des Helden Rätsel aufgiebt, die, mag sie der Dichter später auch selbst lösen, doch gegen das Grundgesetz des Dramas verstoßen, welches dem Publikum gegenüber keine Rätsel duldet. Schon damals deutete indes das Stück auf die Wiedergeburt des deutschen Reichs mit einem eventuell protestantischen Kaisertum hin. Jetzt hat Giseke das Stück in einer neuen Bearbeitung erscheinen lassen, welche wegen der großen politischen Umgestaltung in der Neuzeit und der daraus erwachsenden neuen Gesichtspunkte für jene Epoche sich nötig erwies. Auch in dem Drama: „die beiden Cagliostro" (1858), einem Intriguenstück, welches den glücklichen Gedanken durchführt, den Großkophta der Weltlüge dadurch zu entlarven, daß ein anderer seine Rolle übernimmt, giebt uns der Verfasser zu spät gelöste Rätsel auf. Die bewußte Doppelgängerei ist für ein Intriguenstück eine geeignete Grundlage. Doch würde der Dichter durch Vermeidung nachträglicher Enthüllungen, die in den Roman gehören, ein wärmeres Interesse an der Handlung hervorgerufen haben, welches stets nur aus der vollkommenen Vertrautheit des Publikums mit ihren Grundbedingungen hervorgeht. Alle Dramen von Giseke bestätigen gleichmäßig die Eigentümlichkeit seiner Begabung, welche für eine feine dialektische Filigranarbeit, für die geistvolle Schürzung hin- und herspielender Gedankenfäden besonders organisiert ist.

Neben diesen ideal gehaltenen Dichtungen erscheinen auch Dramen, in denen das volkstümlich-patriotische Element in derb holzschnittartiger Weise hervortrat. „Forsch, resolut, keck" war z. B. das Motto der „Anna Liese" von H. Hersch (2. Aufl. 1865), eines Stückes, in welchem die Ehe des Prinzen Leopold von Dessau mit der Apothekertochter sentimental-burlesk behandelt wurde. Trotz einer gewissen Rohheit, die sich besonders in den theatralisch wirksamen Schlußszenen ausspricht, in

welchen der Held zugleich als Vertreter volksfreundlicher Gesinnung und eines militärischen Duodez-Despotismus auftritt, trotz der Gedankenseichtigkeit und dramatischen Entwickelungslosigkeit hat sich das Stück längere Zeit hindurch auf der Bühne behauptet. In der ähnlichen derben Manier, welche den schärfsten Gegensatz gegen den akademischen Stil bildet, sind die patriotischen Lustspiele von Arthur Müller (aus Breslau, gestorben durch Selbstmord in München 1874) gehalten, namentlich die „Verschwörung der Frauen.“ Arthur Müller ist ein echter Volksschriftsteller von Begabung für das Markige und Drastische, der sich auch in höheren Aufgaben, wie „Galilei“ und „Kaiser Otto I.“ beweisen, mit Glück versucht hat. Auf mehreren Bühnen Mitteldeutschlands zeigen sich häufig die Volksstücke von Alexander Rost, einem thüringischen Autor, dessen „Regiment Marlo,“ „Ludwig der Eiserne“ und namentlich „Berthold Schwarz oder die deutschen Erfinder,“ sowie der „ungläubige Thomas“ das Talent kühner Griffe und derb volkstümlicher, zum Teil packender Behandlung verraten. In „Berthold Schwarz“ hatte Rost den Mut, die beiden Erfinder der wichtigsten schwarzen Künste, der Buchdruckerkunst und des Pulvers, in enge Verbindung zu bringen, ohne indes die geistige Tiefe, die in solcher Verbindung liegt, auszubeuten. Hier wie in allen Stücken von Rost zeigt sich eine große Ungleichheit der Behandlung, bald ein dramatischer Kern und markige Kraft des Ausdrucks, bald wieder das Banale fadenscheinigster Bühnenwirkung *). Auch nicht zur Klarheit durchgedrungen erscheinen die Dramen von Andreas May, welche vorzugsweise an den Münchener Theatern zur Aufführung kamen. „Der Kurier von der Pfalz,“ ein Lustspiel aus der Zeit der Reunionen, keck hingeworfen, glücklich in Einzelheiten, aber im ganzen zu skizziert, ist auch am Berliner Hoftheater zur Aufführung gekommen. Von den andern Stücken: „Cinqmars,“ „Die Jünger der Freiheit,“ „Zenobia,“ den schwunghaftesten und bedeutendsten: „Wittenborg“ und „Amnestie,“ hat das letztere, bei einer Preisausschreibung des Münchener Aktientheaters mit dem zweiten Preise gekrönt, die meisten Bühnenerfolge aufzuweisen. Es ist ein Hofdrama, welches den Kampf liberaler und reaktionärer Gesinnung in höchsten Kreisen schildert und einen edlen Minister, den Grafen von Hohenstein, den Vorkämpfer der Amnestie, in der Bedrängnis zeigt durch eine ehrenrührige Anklage, bis durch etwas verwickelte Romanmotive, seine Unschuld an den Tag

*) Alexander Rosts „dramatische Dichtungen“ (1867—68) enthalten außer den erwähnten Stücken noch „Kaiser Rudolph in Worms“ und „Landgraf Friedrich mit der gebissenen Wange.“

kommt*). Volkstümlich sind auch die Tableaus von Max Ring („Stein und Blücher"), der sich auch in einer Glaubens- und Gedankentragödie: „die Genfer" und in einem historischen Lustspiele: „Unsere Freunde" (1859) versucht hat, in welchem letzteren er den alten sprichwörtlichen Grundgedanken: der Himmel schütze uns vor unsern Freunden, auf dem Hintergrund des journalistisch-parlamentarischen Lebens in England zur Zeit eines Addisson und Steele, im ganzen allzu flüchtig, doch nicht ohne Geschick für derbkomische Szenen durchzuführen suchte.

Die österreichische Reformbewegung unter den Katholiken rief ein Volksdrama „der Pfarrer von Kirchfeld" von Ludwig Anzengruber (1871) hervor, welches in kecker Farbengebung einzelne das Gemüt erfassende Situationen und sehr wirksame Volkstableaus enthält und bei ungenügendem Abschluß doch ein markiges Talent für die großen Züge der Volksdramatik bewährt. Seitdem hat sich Anzengruber (geb. in Wien 1839) als Volksdichter einen hervorragenden Namen gemacht und auch im Jahre 1879 den Berliner Schillerpreis erhalten. Nicht alle seine Werke haben gleichen Wert; doch in allen sind die Adern eines starken Talentes sichtbar. Von seinen bäuerlichen Herzensdramen steht wohl „der ledige Hof" in erster Linie: hier ist der dramatische Konflikt scharf zugespitzt und die Bäuerin, die den Geliebten in den Tod schickt, weil er ihr eine erste folgenreiche Liebe verheimlicht hat, ist eine kräftig charakterisierte Schauspielheldin. Das Schauspiel: „das vierte Gebot", enthält eine scharfe Kritik verfehlter elterlicher Erziehungskunst, sowohl der übertriebenen Strenge wie der laxen Nachgiebigkeit: der Abschluß ist ein trauriger. Das Stück: „Ein Faustschlag" führt in die Mitte von Arbeiterbewegungen, deren Auswüchse der Dichter von dem gesunden Kern zu sondern sucht: einige der Volkscharaktere sind mit vielem Humor gezeichnet. Zwei dramatische Charakterbilder sind: „der G'wissenswurm" und „die Trutzige". Mit Stücken, die aus der Sphäre des Volkslebens herausgehen, wie mit „Elfriede", einem Salonschauspiel, und dem Trauerspiel: „Hand und Herz" hat Anzengruber keine Erfolge davongetragen; das erstere Stück war zu langatmig, dem zweiten fehlt die einleuchtende Motivierung; es leidet an Ueberspanntheiten des Gefühls bei den Hauptfelden.

Das historische Drama höheren Stils wurde in neuester Zeit wieder mit größerem Eifer angebaut, indem ein Teil der Autoren mehr nach der Seite des genialen Kraftdramas, ein anderer mehr nach derjenigen der deklamatorischen Jambentragödie gravitierte, ohne indes der einen oder

*) Vergl. „Dramen von Andreas May" (2 Tle., 1867).

andern Einseitigkeit ganz zu verfallen. Mehr nach der kraftgenialen Richtung hin neigt sich Heinrich Kruse, der Chefredakteur der „Köln. Ztg.", der in reiferen Lebensjahren zuerst in die dramatische Arena trat und für seine „Gräfin" (1870) eine Auszeichnung von der Berliner Kommission für den Schillerpreis erhielt. Unverkennbar sind in dem Trauerspiel die markige Gediegenheit des Ausdrucks, die Vorzüge der genrehaften Ausführung und einer Charakteristik, die namentlich mit Glück sich auf humoristischem Gebiete bewegt. Dagegen konnte der Charakter der Heldin des Stücks selbst keine rechten Sympathien erwecken und damit auch der eigentliche dramatische Gang der Handlung. Die Gräfin gehört einem Geschlechte an, das sich in Ostfriesland über die Häupter der Vasallen hinweg die Herrschaft erobert hat. Stolz und hochmütig sucht sie diesen Vorzug zu behaupten, behandelt die Edeln des Landes fast wie Dienstleute, indem sie ihnen bei ungehorsamer Auflehnung mit der Peitsche droht, zeigt sich auch als tüchtige Regentin, indem sie mit starker Hand die Seeräubereien der friesländischen Land- und Strandherren bändigt und dem ins Land fallenden Feinde mit energischem Heldenmute gegenübertritt. Die Sympathien, die das Mannweib nach dieser Seite hin gewinnt, verscherzt sie aber wieder durch ihr Auftreten in der eigenen Familie. Daß sie ihre eine Tochter nicht einem adeligen, aber unebenbürtigen Vasallen geben will, und den fliehenden Entführer, den trotzbietenden Rebellen mit Heeresmacht verfolgt, das ist leicht begreiflich und schädigt ihr Ansehen nicht, indem solcher Hochmut doch eine reale Grundlage in den gegebenen Verhältnissen findet. Wenn die Gräfin dagegen die zweite Tochter zum Kloster verurteilt, ihre Liebe zu dem tüchtigen, ebenbürtigen Christoph von Oldenburg auf das entschiedenste verdammt, so haben wir hier kein genug durchgreifendes Motiv; denn die Anciennität bei Töchtern, durch welche der Dichter in einem Bühnenzusatz das Benehmen der hartherzigen Mutter zu rechtfertigen sucht, hat keinen Sinn, mindestens nicht motivierende Kraft genug, um einen solchen, das Glück der Kinder vernichtenden, mütterlichen Eigensinn zu erklären. So gehen denn drei Kinder der Mutter an ihrer Hartherzigkeit zu Grunde, und sie selber, vorher schon eine versteinerte Niobe, hat nichts für sie als eine Thräne, die sie nach der Ansicht des Dichters mit der Menschheit aussöhnt.

Von den Vorzügen der Dichtung heben wir den knappen, dramatischen Stil, die tüchtige Situationsmalerei in einzelnen Szenen und vor allem den an Shakespeares Muster erinnernden frischen Humoristen Christoph von Oldenburg hervor.

In der „Gräfin" hatte die Handlung einen mehr landschaftlichen

als großen geschichtlichen Hintergrund; es war deutsches Leben, aber auf provinziellem Boden, wo sich in engerm Kreise die Gegensätze feudaler Adelsherrschaft und energisch durchgreifender Landesherrschaft befehdeten. „Wullenwever“ (1870) ist ein Stoff mit weit größern Perspektiven; hier handelt es sich um das patrizische Bürgertum der großen deutschen Handelsstädte, die Macht der deutschen Hansa, welche Königen das Gesetz gibt, einen der ruhmvollsten Faktoren in der deutschen Geschichte. Daß deutsche Städte solche Uebergriffe in die Thronstreitigkeiten des skandinavischen Nordens wagen, daß sie auf eigene Hand „große Politik“ treiben konnten in einer Zeit, wo die reformatorischen Bewegungen Deutschland spalteten: das zeugt von der unerschöpflichen Fülle deutschen Lebens, dessen Seitenschößlinge selbst nach stolzer Machtentwickelung strebten. Wullenwever erscheint als Vertreter der hanseatischen Glorie und in seiner Ueberstürzung und zu weit greifenden Kühnheit als tragischer Held, welchem die Nemesis auf dem Fuße folgte.

Weniger günstig liegt der Stoff für die dramatische Technik: er fällt räumlich zu sehr auseinander; die dramatische Gegenbewegung knüpft sich an sehr verschiedenartige Charaktere, an bunt zusammengewürfelte Gruppen; es greifen gegen den Schluß hin fremde Elemente in die Handlung ein, welche früher außerhalb derselben standen — und so droht der Stoff für die dramatische Behandlung sich in eine Historie zu verwandeln, wie dies auch bei Gutzkows „Wullenwever“, namentlich im letzten Akte der Fall ist.

Der Hauptvorzug des Kruseschen Dramas besteht in einer markigen Charakteristik, wie wir sie von dem Dichter der „Gräfin“ erwarten dürfen. Die Helden des Stücks sind keine Puppen, denen Zettel aus dem Munde hängen, sie haben Fleisch und Blut; es sind keine Automaten, denen der Dichter ein Räderwerk eingefügt hat, sie haben selbständige Bewegung von innen heraus. Der kecke seemännische Humor des Markus Meyer, das herausfordernde Junkertum eines Lampert von Dahlen, der intriguante Geist eines Oldendorf, die anmutige Weiblichkeit einer Magaretha: dies bildet ein prismatisches Farbenspiel feinkontrastierender Charaktere.

Der Lakonismus, der auf den dramatischen Kern geht, schroff, knorrig, markig, überflüssige Verästelungen meidend, ist die eigentliche Seele dieses Dramas und bestimmt auch die Diktion, die in einzelnen oratorischen und humoristischen Ergüssen, wie in der von deutscher und hanseatischer Glorie durchleuchteten Kriegsrede des Admirals Wullenwever, sich freier und schwunghafter bewegt, sonst aber der knappsten Beschränkung und Prägnanz huldigt. Doch der Stoff lud zu einer abschweifenden epischen Behandlung ein, und machte den strengen dramatischen Zusammenhalt unmöglich.

In dem Drama „König Erich“ (1871) ist das Charakterbild des

Königs selbst mit feinen psychologischen Zügen reich ausgestattet; er ist liebenswürdiger, als die blutdürstigen Despoten zu sein pflegen, mehr jähzornig als energisch, leicht bestimmbar, kein gekrönter nordischer Berserker. Doch fehlt ihm auch die trotzige Selbstherrlichkeit des tragischen Helden; der Wahnsinn ist bei ihm ein vorübergehendes Stadium und wird durch die Liebe der etwas ländlichen Karin geteilt. Die Szenen zwischen Erich und Karin ziehen sich durch das ganze Stück, welches weitausholend mit Gustav Wasas Erbteilung beginnt. In der rettenden Liebe, die sich zwischen den König und das Verhängnis stellt, liegt aber zugleich ein Hemmnis der tragischen Entwickelung, wie überhaupt die vornehmlich prächtigen und originellen Liebesszenen die Teilnahme allzusehr von den historischen Konflikten ablenken; denn das Liebesdrama in dieser Tragödie hat eine Steigerung, welche dem eigentlich historischen Teil derselben fehlt. Das Genrehafte, das auch noch in den letzten Akten, wie in der Szene zwischen Karin und Mons hervortritt, ist in seiner Mischung mit dem Tragischen ein zu überwiegendes Ingredienz geblieben. Erich XIV. ist übrigens neuerdings mehrfach von Auffenberg, von Prutz und von dem Sohne des gefeierten Litterarhistorikers Koberstein, von letzterem in einer mehrfach aufgeführten, doch nicht im Buchhandel erschienenen Tragödie behandelt worden. Das Drama von Prutz war politisch tendenziös; das von Auffenberg ein theatralisches Effektstück; die Dramen von Kruse und Koberstein vertreten, wenn man zu den etwas verschollenen Kategorien Schillers zurückgreifen will, das „naive“ und das „sentimentale“ Genre auf dem Gebiete der dramatischen Dichtkunst.

Ebenso oft ist „Moritz von Sachsen“ behandelt worden; das Trauerspiel Kruses erschien 1872. Bei Kruse ist Moritz kein Diplomat, kein Schüler des Macchiavelli, wie bei Giseke; auch ist nicht, wie in dem Drama von Ernst Wichert (1873), persönlicher Ehrgeiz bei ihm das treibende Motiv; er ist bei Kruse ein naiver, frischer, lebenslustiger Charakter, der in der Politik das nächste mit richtigem Instinkt ergreift, den Augenblick benützt, wie er sich bietet, ein junger freudiger Held, der auch für die Freiheit der Gewissen kämpft, als die Stunde derselben geschlagen hat. Der Glanz- und Höhepunkt des Dramas ist die kriegerische Wendung des Kurfürsten gegen den Kaiser, nachdem die Verhaftung des Landgrafen Philipp auf der Moritzburg stattgefunden hat. Dagegen vermissen wir die Begegnung zwischen dem Kaiser und Moritz nach der Eroberung der Ehrenberger Klause, die uns für den dramatischen Konflikt unerläßlich scheint. Die Galanterie von Moritz gegen die Braut Albrechts, ein Liebesabenteuer des Helden, das aus dem Ton der Tragödie herausfällt,

wird von Kruse als vorbereitendes Motiv für den Konflikt des letzten Aktes schon im ersten vorgeführt; doch wie in Erich ist auch hier das anekdotisch Genrehafte zu arabeskenartig in die Handlung eingefügt. Die Charakteristik und der frische Ton sind in allen Kruseschen Dramen anzuerkennen, während die etwas historienhafte Führung der Handlung selten eine eigentliche Spannung zu erzeugen vermag. Wie Moritz ist auch Karl V. treffend gezeichnet; er ist ein gravitätischer Denker, der es liebt, seine Gedanken in weisen Allegorien auszuspinnen; er hat in seinem Denken etwas vom Pomp der Universalmonarchie. Das Drama Kruses: „Brutus" (1874) ist ganz nach dem Schema des Shakespeareschen „Julius Cäsar" entworfen, aber im eigenartigen Geist des Dichters ausgeführt.

Das Drama „Marino Falieri" (1876) schließt sich an die Dramen Byrons und Delavignes darin an, daß es in der Geschichte nicht weiter zurückgreift, als bis zur Entscheidung der Zehn über den Frevel Stenos. Der Gang der Historien ist in ihm wie in Byron vorherrschend; aber er durchbricht die Einseitigkeit des Byronschen Pathos durch das Streben nach einer bis ins einzelne hinein lebensvollen Charakteristik und durch naturwüchsigen Humor. Namentlich ist Michel Steno, die Lieblingsfigur des Dichters, damit reichlich ausgestattet. Dafür weiß der Dichter uns aber nicht auf der Höhe des Bedeutenden zu erhalten. Der Zufall einer Verwechslung, die in ein Lustspiel gehört, bildet nicht etwa einen vorübergehenden Zwischenfall, eine heitere Episode, er gehört mit zu den Grundsteinen der Tragödie, und noch kurz vor dem Tode des Dogen ist eine Aufklärung des Mißverständnisses erforderlich, die uns in die Stimmung der Schlußszenen eines Lustspiels versetzt.

Wie produktiv Heinrich Kruse ist, beweist die Thatsache, daß er seit dem Jahre 1876 drei Dramen veröffentlichte: „Das Mädchen von Byzanz" (1877), „Rosamunde" (1878) und „der Verbannte" (1879); vielleicht sind dies neuere Produktionen, vielleicht ältere, die in seinem Pulte lagen und die er einer Umarbeitung unterzog. Der Dichter scheint immer mehr auf glänzende Bühnenwirkungen zu verzichten und jenem Zuge seines Talentes zu folgen, der ihn auf das einfach Naive hinweist, welches gelegentlich das Gepräge stiller Größe gewinnen kann, während es auch eben so oft unterschiedslos mit der geschichtlichen Chronik verschmilzt. Auch diese neuen Dramen lassen als Hauptvorzüge die klare Auffassung der Charaktere, deren Eigenart besonders im naiven Genre oft überraschend wirkt, sowie den edeln dichterischen Stil, in dessen schlichte Gewandung oft originelle Bilder gewebt sind, erkennen, während

die Führung der Handlung selbst meistens wenig spannend ist, und wie schon in den früheren Dramen lustspielartige Motive den Keim bilden, aus denen sich tragische Situationen entwickeln. „Das Mädchen von Byzanz" ist nicht die Heldin des ersten Dramas, sondern Pausanias, der Spartaner, der in Byzanz persischer Ueppigkeit huldigt. Er tötet schlaftrunken das Mädchen, das ihn auf seinen Wunsch besucht, und an diesen merkwürdigen Zufall, der die Rache des Liebhabers herausfordert, knüpft sich die tragische Katastrophe; sein Streben nach Alleinherrschaft kommt zutage und das Gericht der Ephoren bricht über ihn herein. Die Gepidentochter Rosamunde ist eine Lieblingsgestalt der Dramatiker, die den geschichtlich gegebenen Stoff in immer neue Varianten kleiden. Kruse hat ein Motiv mit aufgenommen, das mehr in ein Intriguenlustspiel gehört. Der feingebildete Helmichis, der Freund Rosamundens, die neben dem kräftigen Barbaren als unverstandene Gattin dahinlebt, ist bereit, sie an Alarich zu rächen, der sie gezwungen hat, aus dem Schädel ihres Vaters zu trinken. Doch die Ermordung selbst überträgt er dem Schwertträger Perideo, dem Geliebten der üppigen Zofe Euphrosyne. Auch dieser folgt indes erst dieser Aufforderung, als er infolge einer jedenfalls lustspielartigen Verwechslung die Königin statt der Zofe berührt hat und nun nach longobardischem Gesetz dem Tode verfallen ist, wenn er nicht selbst den König tötet. Der Held des Dramas: „der Verbannte" ist der Graf Corfiz Ulfeld, der dänische Coriolanus. Das Stück ist sehr umfangreich, umfaßt fünf Akte und ein Vorspiel und hat ganz die Dimensionen und den Charakter der Historie mit wechselnden Schauplätzen und mit einer Menge von Gestalten, die nur in einzelnen Szenen in die Handlung eingreifen und dann wieder verschwinden. So zersplittert sich das Ganze in ein Szenenkonglomerat; aber auch die wenigen Hauptauftritte, in denen die Gegner sich gegenüber treten, sich Aug in Auge sehen, in denen die Höhepunkte der dramatischen Handlung sich ausprägen, wie die Szenen zwischen Ulfeld und dem Schwedenkönig und diejenige seiner Verhaftung sind zu flüchtig skizziert; dem dramatischen Pathos, das für diese Höhenpunkte unerläßlich ist, geht zu früh der Atem aus und die Vorliebe des Dichters für das Anekdotische verwirrt hier durch Nebensächliches.

Das bedeutendste Talent unter den jüngeren Tragödiendichtern besitzt ohne Frage Adolf Wilbrandt, ein Dichter von vielseitiger Begabung und Bildung, den wir auch unter den Lustspieldichtern und Novellisten wiederfinden. Sein „Gracchus, der Volkstribun" (1872) wurde neuerdings von dem Wiener Grillparzerkomité mit dem ersten Preise ausgezeichnet, den dasselbe zu verteilen hatte. Das Drama hat eine rühmens-

werte Energie des dramatischen Stils und einen leidenschaftlichen Schwung der Rhetorik, gegen den z. B. die „Fabier“ von Freytag als ein sehr schwächliches Produkt mit seiner blassen, mühsam zusammengekünstelten tragischen Phraseologie erscheinen. Doch „Gracchus“ ist nicht bloß ein rhetorisches Trauerspiel; es ist das Trauerspiel der Rhetorik überhaupt. Gaius läßt sich im Strom seiner leidenschaftlichen Ergüsse zu Drohungen gegen Scipio hinreißen, die einer seiner Genossen ausführt, indem er den Feldherrn ermordet. Das wird für Gracchus selbst das Verhängnis; nicht an seiner That, sondern an seinen Reden geht er zu Grunde. Er ist ein sehr moderner Römerheld, durchaus nicht aus Einem Guß, sondern schwankend in seinen Entschlüssen, und nicht seine Begeisterung für die Volksrechte, sondern seine Pietät für den ermordeten Bruder wird von dem Dichter als Motiv benützt. Seine Mutter und seine Gattin haben eine Szene mit ihm, die an die ähnliche Szene im „Coriolan“ erinnert; sie bestimmt ihn, seine Rachegedanken aufzugeben. Doch wenn die Szene in dem Shakespeareschen Drama eine entscheidende Peripetie bildet, so ist sie eher müßig in dem Wilbrandtschen Stück; denn schon im nächsten Akt ist der Held wieder umgestimmt. Der Gaius Gracchus Wilbrandts ist kein erzgegossener Volkstribun, sondern ein leidenschaftlicher und wankelmütiger Gefühlsmensch. Dagegen ist in den Volksszenen dramatische und theatralische Bewegung; es pulsiert in ihnen revolutionäres Blut und die Prosadiktion hat bisweilen eine markerschütternde Energie von echtem Gepräge des hochtragischen Stils. Die zweite Römertragödie Wilbrandts: „Arria und Messalina“ (1874) spielt in der Kaiserzeit und ist von dem haut-gout einer wollüstig grausamen Epoche, welche in der Schule der modernen poetischen Makarts sehr beliebt ist, angekränkelt. Die tugendhafte Arria, Mutter des Markus, die den eigenen Sohn in den Tod treibt, als er in Messalinas Liebe geschwelgt, steht dieser üppigen und rachsüchtigen Kaiserin gegenüber, welche Pätus, Arrias redlichen Gemahl, und diese selbst zum Selbstmord zwingt. Das Stück ist nicht so aus Einem Guß, wie Gracchus der Volkstribun, hat aber einzelne Kabinetsstücke sinnlicher Leidenschaft im Kolorit der „Pest von Florenz“ und viele wahrhaft geniale Züge.

Adolf Wilbrandts „Graf von Hammerstein“ (1870), ein mittelalterliches Drama, zeigt die Kunst szenischer Gruppierung, das scharfe Herausstellen wichtiger Situationen und eine oft dramatisch markige Sprache ohne tiefern Gedankeninhalt. Die ersten Akte sind trefflich arrangiert, namentlich die Klosterszene mit der Gewitterbeleuchtung; die Entführungsszene mit den Hüfthornklängen Konrads von Franken macht einen opern=

haften Eindruck. Dagegen fehlt in dem Aufbau des Stückes die dramatische Steigerung: das Stück besteht aus einer langen Kette von Verfolgungen, die allmählich zu ermüden anfangen. Im übrigen spielt es im dicksten Mittelalter und erinnert an alte Recken- und Räuberstücke. Für wen soll die ganze Affaire, die in diesem Stück behandelt ist, ein tieferes Interesse haben? Der Gehalt ist nach Goethe der Anfang und das Ende aller Kunst; aber gerade in bezug auf den Gehalt ist dies Schauspiel eine leere Hülse. Man wird uns entgegnen, ist nicht treue Liebe für den Dramatiker ein berechtigter, ein willkommener Stoff? Ja, wenn es sich in einem Drama um Abstraktionen handelte, die in der Luft schweben! Die Welt, mit welcher diese treue Liebe zu kämpfen hat, ist im Drama die Hauptsache, denn sie schiebt sich breit in den Vordergrund. Und diese Welt des 11. Jahrhunderts ist der unsrigen wildfremd! Es handelt sich im Stück um eine Verwandtenehe, welche von Kirche und Reich nicht gestattet wird. Wer interessiert sich heutzutage für ein kanonisches Ehehindernis? Und die ganze kirchliche Eloquenz, die dem Paderborner Bischof in mehreren Szenen von den Lippen quillt, läßt uns vollständig kalt; es ist eine totgeborene Weisheit. Die Frage der „Verwandtenehen“ hat für uns nur eine physiologische Bedeutung. Nicht was die Kirche erlaubt oder verbietet, interessiert uns, sondern was dem Menschengeschlecht nützt oder schadet; nicht den Bischof Meinwerk wollen wir über dies Thema hören, sondern den Genfer Vogt oder irgend einen andern profanen Physiologen. Möglich, daß wir nach einem solchen Vortrage der Ansicht wären, Graf Hammerstein thäte besser, nicht in die Familie zu heiraten und statt seiner Muhme Irmgard irgend ein anderes Burgfräulein heimzuführen, weil dies dem Geschlecht derer von Hammerstein mehr zum Segen gereichen dürfte.

Ausdauernd in treuer Liebe ist allerdings unser Held. Im ersten Akt läßt er sich mit Irmgard von einem befreundeten Priester sub divo einsegnen, bis der Kaiser, persönlich einschreitend, die ebengetraute Gattin von dem Gatten scheidet und der Aebtissin des Klosters überliefert. Im zweiten Akt befreit Hammerstein Irmgard aus dem Kloster in der Verkleidung eines Sängers; im dritten und vierten Akt verteidigt er sie in seiner Burg gegen die umlagernde Macht des Kaisers; im fünften Akt thut ihm dieser den Gefallen zu sterben; sein Freund Konrad von Franken wird Kaiser, und durch diesen glücklichen Zufall hat alles Leid des umhergescheuchten Paares ein Ende und das Schauspiel wird vor dem unpopulären Lose bewahrt, sich in eine Tragödie zu verwandeln.

Für sein neuestes Drama „Kriemhild“ (1879) erhielt Adolf

Wilbrandt den Berliner Schillerpreis. Wir haben bei dem Nibelungenstoff stets Bedenken gegen das Sagenhafte geäußert, das unserm modernen Empfinden widerwärtig ist: dazu gehört besonders die Bändigung Brunhild's in der Brautnacht, die Tarnkappe Siegfrieds und ähnlicher Apparat, der auf der Bühne der Gegenwart unmöglich oder störend ist. Wilbrandt ist der erste Dramatiker, der den Mut gehabt, alles Sagenhafte und Mythische des Stoffes zu beseitigen und das Drama auf der allgemein gültigen Grundlage menschlichen Empfindens aufzubauen. Er vermochte freilich nur durch einen gewagten Kaiserschnitt aus der alten Nibelungensage ein modernes Drama herauszuschneiden, und als Opfer dieses Wagnisses mußte Brunhild fallen, Brunhild, die Heldin des Geibelschen Nibelungendramas, die Heldin einzelner Akte der Hebbel'schen Trilogie. Gegen Einwendungen, welche den fortfallenden dramatischen Kontrast zwischen Brunhild und Kriemhild beklagen, mochte sich Wilbrandt hinlänglich gefestet fühlen; denn in der That ist dieser Kontrast nicht im innersten Wesen der Charaktere begründet, sondern nur bei der ersten Begegnung in den ersten Szenen festzuhalten. Sobald Kriemhildens sich der Rachedämon bemächtigt hat, ist sie von derselben walkürenhaften Wildheit wie Brunhild, und es bleibt den Dichtern, welche an diese ihre charakteristische Kraft verschwendet haben, nichts übrig, als sie beiseite zu schieben, wie es auch Hebbel gethan, wenn im Drama nicht zwei Furien statt einer die Hauptrolle spielen sollen. Nach dieser Seite hin liegt in dem Fortbleiben der Brunhilde eine Vereinfachung und damit eine Kräftigung der dramatischen Handlung.

Ganz anders verhält es sich mit den Motiven: wenn man die sagenhaften Wurzeln der Handlung ausgräbt, dann wächst sie verkümmert, weil ihr der tiefere Grund fehlt. Eine Nibelungentragödie ohne Brunhild, ohne die „Waberlohe", ohne Siegfrieds Einschreiten für Gunther in der Tarnkappe, ohne die Bändigung der wilden Nordlandsschönen, ohne die Plauderei des Helden in traulicher Stunde, ohne den Gürtel der Brunhild, ohne den Streit der Königinnen um den Vortritt: erscheint sie nur als denkbar, sind diese sagenhaften Motive mit den epischen und dramatischen nicht in einer unlöslichen Weise verknotet? Wir waren, wenn wir auch für das moderne Drama alles mythische Beiwerk und den mythischen Grundstock der Handlung verwerfen, keineswegs der Ansicht, daß der Nibelungenstoff in einer modern geläuterten Fassung auf die Bühne gebracht werden müsse; wir meinten nur überhaupt, es müsse von solchen Stoffen ganz abgesehen werden. An das Wagnis, das rein Mensch-

liche der alten Sage, losgelöst von allen ihr eigenartigen Elementen, zu dramatisieren, dachten wir nicht.

Wilbrandt hat dies Wagnis unternommen: sind indes die neuen Stützen stark genug, den alten Bau zu tragen? Brunhilde verlangt Siegfrieds Tod aus unerwiderter Liebe, die sich in grimmen Haß verwandelt hat. Sie, das große Agens des Stückes, bleibt indes hinter den Kulissen: wir haben statt eines Motivs ein ganzes Bündel von Motiven: Hagens Neid, die Eifersucht Gerendts und der andern rheinbündischen Recken; der erste Akt schließt mit Siegfrieds Tod; im zweiten treten an die Stelle der Nibelungenwunder die Shakespearegespenster, Siegfrieds Haupt, welches langsam nickend Kriemhild zur Rache bestimmt. Wozu die Entwurzelung der starken Pfahlwurzeln der Sage, wenn solcher Geisterspuk um die Wipfel der Dichtung webt! Die Anklage des Mordes schleudert sie dem Hagen ins Angesicht und sagt Etzel ihre Hand zu, um Siegfried zu rächen. Der dritte Akt bringt die blutige Katastrophe in Etzels Schloß, den Besuch der Burgunden, den Massenmord, Hagens Tod, Kriemhild stirbt ihm nach. Wilbrandt hat so wenig wie andere Dramatiker diese Schlächterszenen auf der Bühne annehmbar machen können.

Doch trotz aller dieser Ausstellungen trägt das Trauerspiel das Gepräge eines dramatischen Talents von hoher Bedeutung: der Stil hat Kraft und Schwung, Zartheit und Innigkeit: die Liebesszene zwischen Siegfried und Kriemhild im ersten Akt ist von hoher poetischer Weihe, diejenige zwischen Gieselherr und Dietelind im letzten von rührender Lieblichkeit, ein Spiel mit Blumen am Rande eines Abgrundes. Die dramatische Situation ist meistens mit markiger Steigerung ausgebeutet; als Beleg führen wir nur Kriemhilds Anklage gegen Hagen an Siegfrieds Leiche an; das szenische Arrangement zeugt durchweg von bühnenkundiger Hand; die theatralische Illustration ist eine glänzende. Auch die dem Stoff angethane Gewalt beweist dichterische Energie, obschon diese gerade hier nicht siegreich war: der Stoff blieb spröde für die moderne Behandlung und das ureigene Arom der Nibelungendichtung verflüchtete sich dem Dichter unter den Händen.

Im ganzen nach der Richtung des lakonischen Kraftstils neigt der Wupperthaler Dramatiker Friedrich Röber (geb. 1829 zu Elberfeld, als Kaufmann daselbst lebend), dessen „Dramatische Dichtungen“ 1851 und dessen Trauerspiel: „Sophonisbe“ 1862 erschien. Seine Darstellungsweise hat etwas Abruptes, Zerklüftetes, und ist sehr ungleich in bezug auf poetischen Wert; sie enthält einzelne dramatische Lichtblicke und Geistesblitze, aber auch viel Nebelhaftes und Triviales. Der Szenen-

wechsel ist oft rapid, die Handlung unruhig, tumultarisch, durch Genrebilder zur Unzeit durchsetzt, so namentlich in der „Sophonisbe.“ In „Tristan und Isolde“ herrscht eine oft wunderliche Romantik und herausfordernde Sinnlichkeit; die dramatisch kernigsten Szenen enthält „Kaiser Heinrich IV“.

Die beiden Lyriker, Johann Georg Fischer und Hermann Lingg, haben sich ebenfalls in Dramen versucht, doch ist bei ihnen mehr die Neigung zur deklamatorischen Jambentragödie vorherrschend. J. G. Fischer hat den Kampf zwischen der Hierarchie und der fürstlichen Macht dreimal zum Mittelpunkte seiner Dramen gemacht; in seinem ersten Drama: „Saul“ (1862), verlegt er ihn in das Altertum, in „Friedrich der Zweite von Hohenstaufen“ (1863) in das Mittelalter, in „Kaiser Maximilian von Mexiko“ (1868) in die neueste Zeit. In allen diesen Stücken, am wenigsten in dem letzten, vermissen wir eine klar sich aufbauende, kunstvoll gesteigerte und spannende Handlung. Die Entschlüsse der Helden sind nicht immer die Frucht notwendiger Entwickelung; sie kommen oft plötzlich und sind nicht auf die Höhenpunkte der dramatischen Architektonik gesetzt. Auch zersplittert sich in „Saul“ und „Friedrich“ die Handlung zu historienhaft in Zeit und Raum: die Straffheit der Konflikte fehlt. In „Saul“ fehlt das gleichmäßige Portament der Diktion, indem diese den Chronik- und Hymnenstil vermischt; in „Friedrich von Hohenstaufen“ dagegen herrscht eine nicht von Bombast freie Getragenheit der Sprache, bei einer oft tüchtigen charakteristischen Kraft. Auch in „Kaiser Maximilian“ schlägt der Stil der Historie vor. Ohne Frage ist dieser Kaiser ein tragischerer Held als ein Fürst von poetischem Gemüt, edlen Intentionen, modernen Kulturidealen, der für die politische Wiedergeburt eines zauberisch schönen Landes kämpft; aber tragisch wird er nicht bloß durch seinen Untergang in diesem Kampfe; tragisch wird er erst, wenn die Situation ihn über sich selbst hinausreißt, ihn zur Verleugnung seines innersten Wesens bringt, wie in den despotischen Blutbefehlen gegen die Freiheitskämpfer. Der Dichter läßt das Motiv zwar nicht unbenutzt, er leitet den Abfall der Mexikaner zum Teil aus demselben her; dennoch ist es bei ihm nur gelegentlich wie hundert andere in die Handlung eingestreut, nicht scharf hervorgehoben und psychologisch begründet. Es fehlt überhaupt die Innerlichkeit der echten Tragödie; die bewegende Macht der Handlung ist das Telegramm, die von außen kommende Nachricht. Auch die Indianerin Fausta und die jedenfalls pikante Prinzessin Salm sind nicht in einer die Teilnahme spannenden Weise eingeführt. Doch bietet ein Dichter von Fischers kernhafter Eigenheit im einzelnen viel Treffen-

des: die politischen Erörterungen sind oft geistreich und schlagend, Juarez ist mit einfacher Größe gezeichnet und auch der Wahnsinn der Kaiserin findet ergreifenden Ausdruck. Einen eigentümlichen Stil, den einer lakonisch treuherzigen Prosa, finden wir in Fischers „Florian Geyer", einem Drama, das den Volkshelden im deutschen Bauernkriege behandelt und das in der Zersplitterung der Handlung und in der Episodenmosaik an „Götz von Berlichingen" erinnert, aber in seiner skizzierten Fassung doch, bei allem Schönen, das es enthält, zu sehr den dramatischen Gang einer einheitlich fortschreitenden Handlung vermissen läßt.

Hermann Linggs „Catilina" (1864) hat einige Szenen im großen Stil, in denen Römerblut pulsiert; doch hält die Energie des Dichters nicht machtvoll genug die vielfach sich zersplitternde Handlung zusammen. Der dramatische Stil hat hier die rechte Mitte zwischen der äußersten Linken der Kraftdramatiker und der äußersten Rechten der Jambentragöden; „Violanta" (1870) dagegen, ein Hohenstaufenstück aus der Zeit der süditalienischen Epigonen des Kaiserhauses, ist eine abgeblaßte Raupachiade mit rein äußerlichen theatralischen Effekten.

Bedeutender ist der „Doge Candiano" (1873), ein Stoff, mit dem Pulsschlag dramatischen Lebens und anziehender Romantik. Der Doge in seiner Jugend von dem Vater verbannt, hatte sich den Piraten angeschlossen, gegen die er dann selbst ins Feld zieht. Das Piratentum seiner Jugend ist der Konflikt seines Lebens und führt seinen Untergang herbei. In „Berthold Schwarz" (1874) machte Lingg den Erfinder des Pulvers zum Helden eines in Holzschnittmanier gehaltenen und in Faustversen geschriebenen Dramas; doch hat die Handlung etwas Verschwommenes und Unklares. „Macalda" (1877) ist eine Heldin der sicilischen Vesper, das Stück trägt durchweg den Charakter historienhafter Zersplitterung und hin- und herfahrender Dramatik, welche gleichsam bunte Initialen zu den Kapiteln der Chronik schreibt. Dem Dichter fehlt offenbar der Sinn für das dramatisch Bedeutsame und Wesentliche. Diese Dramen Linggs behandeln echt dramatische Stoffe in mehr epischer Weise; der Autor arbeitet die Energie des dramatischen Konfliktes nicht in durchgreifender Weise heraus.

Auch der Lyriker und Novellist, Melchior Meyr, hat sich in der geschichtlichen Tragödie versucht, am glücklichsten in seinem „Herzog Albrecht" (1862), in welchem Stück er die vielfach dramatisierte Geschichte der „Agnes Bernauerin", namentlich in den ersten Akten mit mehr Gemütswärme und dramatischer Lebendigkeit behandelt hat, als seine Vorgänger und Nachfolger, während sein „Karl der Kühne" (1862) im

ganzen zu sehr im Stil der Historie gehalten ist, in bezug auf die Pläne des Helden und die Gruppierung der Charaktere zwar die Intentionen eines denkenden Kopfes nachweist, aber in ihrer Ausführung die Kunst der Spannung und den großen Zug hinreißender Leidenschaft vermissen läßt.

Diesen letzteren finden wir dagegen in der „Olympias" (1870) von Friedrich Marx, einem österreichischen Hauptmann in Graz, der außerdem auch eine „Jacobäa von Baiern" (1869) gedichtet hat. Wenn auch in der letzteren die Handlung etwas verworren ist, so spricht sich doch die Liebe der wilden Jacobäa, um derentwillen sie dem Thron entsagt, mit großer Wärme aus, und gegen den Schluß hin lichtet sich das Stück und gewinnt dramatischen Halt. Weit besser ist „Olympias"; die Mutter Alexanders in diesem Stück hat etwas vom Erz, aus dem man die großen Heldinnen der Tragödie gießt; nur die Gruppierung der weiblichen Charaktere erscheint nicht künstlerisch genug, da Eurydice eine ebenso leidenschaftliche Natur ist wie Olympias; einzelne Situationen, wie der Kerkermord des gefangenen Königspaares, sind ergreifend und mächtig ausgeführt; auch hat Marx, das os magna sonaturum, den großen Stil der Tragödie, so daß es nur zu bedauern bleibt, so viele glänzende Mittel an einen antiken Stoff, dem einmal der Zug der Zeit widerstrebt, verschwendet zu sehn.

Das gleiche Bedauern können wir nicht unterdrücken gegenüber dem „Timoleon" (1860) von Hans Marbach, um so mehr, als das Grundthema desselben, ein Brudermord aus Patriotismus, auf unser modernes Empfinden immer einen befremdenden Eindruck machen wird. Doch davon abgesehen, zeigt das Trauerspiel in der Durchführung der Charaktere und Situationen eine markige geistige Energie; namentlich ist der Dezembriseur von Korinth, Timophanes, der Mann der Staatsstreiche, mit glänzenden Farben gezeichnet und die blasiert-üppige Grundstimmung des Charakters, in welche so viel Thatkraft und Unternehmungslust mit hereinspielt, fesselt das Interesse an diese originelle Despotengestalt. Auch Diogenes, wenngleich er gerade in der zweiten Hälfte der Handlung für den dramatischen Fortgang zu behaglich in den Vordergrund tritt, giebt dem Drama einen pikant-philosophischen Zug, der die antike Toga doch mit einem auch dem modernen Geist sympathischen Gehalt verbrämt.

Friedrich Marx, wie Hans Marbach, haben auch in „Gedichten" eine beachtenswerte lyrische Ader gezeigt.

Oswald Marbach, der Vater von Hans Marbach (geb. 1810 in Jauer, als Professor und Hofrat in Leipzig lebend), der auch als Lyriker früher unter dem Namen „Silesius Minor" („Gedichte" 1836) und

neuerdings mit tüchtigen Kriegssonetten aufgetreten ist, hat in seinen Dramendichtungen geistvolle Studien geliefert, ohne damit rechten Boden fassen zu können. Die Vorliebe für antike Stoffe mochte bei dem schwunghaften Bearbeiter des Sophokles nicht befremdend erscheinen; aber sie hinderte eine weitergreifende Wirksamkeit. Ein Satirspiel wie „Proteus“ war zu wenig von dem altgriechischen Drama losgelöst, um unserem Geschmack vollkommen zugänglich zu sein und auch der Humor in dem Lustspiel: „Herodes“ hat etwas Fremdartiges und Bizarres, obgleich der Prolog eine ausgezeichnete Dichtung ist, würdig des Altmeisters Platen. Die Versuche Marbachs, Shakespeares Trauerspiele umzuarbeiten und neuzudichten, mußten auf Widerspruch stoßen in einer Zeit, in welcher die Shakespearianer der strikten Observanz das große Wort führen, obwohl sich Marbach, namentlich was seine kühne Umarbeitung von „Romeo und Julie“ betrifft, mit Goethes Vorgang decken konnte. Seine Neudichtung, der „Coriolanus“, für welche das Shakespearesche Werk nur die häufig durchblickende Grundlage bildet, sein „Brutus und Cassius“ sind als Studien zu betrachten, in denen einzelne Züge von dramatischer Größe unverkennbar sind.

Am meisten Aufsehen mußte seine Neudichtung des „Hamlet“ (1874) erregen, da er es versuchte, den Geist aus der Tragödie fortzulassen und den Shakespeareschen Spiritismus durch die moderne Aufklärung zu verbessern. Doch ist der Geist ein so starkes Motiv, daß er nicht leicht ersetzt werden kann, und was Marbach an die Stelle setzt, ist schwächlicher Art. Insoweit diese Neudichtung freie Uebersetzung ist, erinnert sie an die Schillersche Uebersetzung des „Macbeth“; sie nimmt alles Wesentliche auf, hält sich klar, durchsichtig, geschmackvoll, hat Guß und Schwung und manche glückliche Wendungen. Marbachs phantastisch-satirisches Zauberspiel von dem Höllenrachen: „Shakespeare-Prometheus“ (1874) ist ein originelles, an genialen Zügen und dichterischen Schönheiten reiches Werk. Freilich überragt die Grundidee in ihrer großartigen mythischen Gestaltung bisweilen die Detailsatire, die doch den Kern der Dichtung bildet. Diese ist eine Verherrlichung Shakespeares auf Unkosten der Shakespeareomanen und der ganzen parasitischen Shakespeareexistenzen, wie denn überhaupt die verschiedensten philosophischen, politischen, theologischen Richtungen der Zeit mit hereingezogen und satirisch gegeißelt werden.

Eine mittelalterliche Tragödie von Julius Minding: „Papst Sixtus V.“ (1846) erschien in einer neuen Bühnenbearbeitung von August Becker und Clemens Rainer. Der Verfasser, ein Mitstrebender Friedrich von Sallets, endete später in Amerika durch Selbstmord. Sein

Stück, welches damals das Interesse des Oldenburger Dramaturgen, Julius Mosen, erregte, ohne daß dessen Fürwort eine Aufführung durchsetzen konnte, unterscheidet sich wesentlich von dem gewöhnlichen Jambentrab der „fünfaktigen" und „fünffüßigen" Tragödien. Es ist Mark und Nerv in der Diktion und der Hauptcharakter giebt dem Schauspieler einen willkommenen Halt für eine nicht schablonenhafte, sondern mit charakteristischer Kraft ausgeführte Darstellung. Der Kardinal Montalto verbirgt unter dem Schein von Altersschwäche, Kränklichkeit und geistiger Gebrechlichkeit seine hochfliegenden Plane auf die Tiara und die Reform des im Verfall begriffenen Roms. Unter dieser Maske weiß er sich die Stimmenmehrheit im Konklave zu sichern, indem die verschiedensten Parteien glauben, sich seiner als eines Werkzeuges bedienen zu können. Zum Papst gewählt, wirft er im Konklave jene Maske ab und zeigt sich als ein willensstarker, entschieden durchgreifender Staatsmann. Diese Situation ist echt dramatisch. Doch hält sich das Stück nicht auf solcher Höhe. Papst Sixtus als Beschützer der Künste und Wissenschaften wird uns weiterhin im Verkehr mit den großen Männern jener Zeit vorgeführt; eine mehr anekdotische Charakteristik, über welcher der dramatische Schwung erlahmt. Erst gegen den Schluß hin erhebt sich das Gegenspiel zu tragischer Bedeutung, indem Mathilde, die hochsinnige Geliebte eines adeligen Rebellen, der sich gegen den Despotismus des Papstes empört, den letzteren vergiftet. Das Stück ist zum großen Teil durch die Hoffnungen inspiriert worden, die man an die Thronbesteigung des Papstes Pius IX. im Jahre 1846 knüpfte. Doch so trüglich sich diese Hoffnungen erwiesen haben — die vielen Vorzüge jenes tüchtigen Charaktergemäldes bleiben dadurch unberührt.

Von einem markigen Talent zeigt das deutsche Trauerspiel „Kaiser Heinrich IV." (zwei Abteilungen) von Ferdinand von Saar. Erste Abteilung: „Hildebrand" (1865), zweite Abteilung: „Heinrichs Tod" (1867). Der Dichter (geb. 1833 zu Wien, längere Zeit österreichischer Offizier) giebt uns zwar in dem ersten dieser Stücke noch zu viel anarchischen Reichsstoff zu verdauen; aber die großen Wendungen der Handlung, Heinrich in Canossa, Gregor auf der Engelsburg und in Salerno sind an die entscheidende und wirksame Stelle im Drama gesetzt und in das rechte Licht gerückt. Das zweite Stück zeigt einen noch lebhafteren Sinn für dramatische Architektur; der Kampf zwischen dem Vater und Sohn gipfelt in der Thronentsagungsszene, die an die ähnliche Szene in Shakespeares Richard II. erinnert und etwas Ergreifendes und Großartiges hat. Nur daß der Charakter des Sohnes so durchaus niedrig und heuchlerisch gehalten ist, daß bloß Ehrgeiz, kein berechtigtes politisches Prinzip

sein Handeln bestimmt, das schwächt den tragischen Konflikt ab, der überhaupt im letzten Akt ermattet. Die ebenso edle wie charakteristische Sprache ist weder deklamatorisch aufgebauscht, noch versandet sie in Trivialitäten.

Aus dem Mittelalter entnahm auch Franz Nissel (geb. 1831 zu Wien) den Stoff zu seinem Trauerspiel: „Heinrich der Löwe“ (1858), in welchem der Gegensatz zwischen dem Kaiser und den mächtigen Vasallen vertieft ist und welches eine energische dramatische Diktion zeigt, und zu seinem neuesten mit dem Berliner Schillerpreis gekrönten Stücke: „Agnes von Meran“ (1879). Dieses Trauerspiel behandelt einen Konflikt zwischen Staat und Kirche; Philipp August von Frankreich hat seine erste Gattin Ingeburg verstoßen, ähnlich wie später Heinrich VIII. die Katharina von Aragonien, und wie dieser sein Hoffräulein Anna Boleyn, so heiratet Philipp August die anmutige Agnes von Meran. Doch nicht so energisch wie der englische König, vermag der französische auf die Länge nicht den Widerspruch der Kirche zu ertragen. Er wird mit dem Interdikt belegt und dem allgemeinen Abfall gegenüber hält er seine Liebe nicht aufrecht. Agnes selbst opfert sich ihm und dem Wohle des Staates. Der Stoff ist schon mehrfach behandelt worden, von Ponsard in dem Trauerspiel „Agnes von Meran“, ebenso in dem gleichnamigen Drama des halleschen Shakespearegelehrten Tschischwitz, welches vor mehreren Jahren am Leipziger Stadttheater zur Aufführung kam. Die Berliner Preisrichter hat, nach dem Geständnis von Julian Schmidt, besonders die dramatisch lebendige Darstellung der Folgen des päpstlichen Interdikts in der Nisselschen Dichtung interessiert: ein Interesse, das doch nur für den Historiker vorhanden ist, der sich in die Zeit des Mittelalters zurückversetzt. Auf die Zeitgenossen macht ja ein päpstlicher Bannfluch keinen Eindruck mehr, und die Bühne der Gegenwart soll uns nur bringen, was im Leben der Zeit wurzelt oder auf allgemein menschlicher Grundlage allen Zeiten angehört. Das vorübergehende Interesse des Kulturkampfes ist ein gleichgiltiges Moment für die ästhetische Würdigung. Der zweite Akt ist der bedeutendste; hier treten sich die beiden Königinnen am entschiedensten gegenüber. Doch gehört dieser Höhepunkt der Krisis eigentlich in den dritten Akt. In den drei letzten Akten zersplittert sich die Handlung zu sehr; sie wird abgeschwächt durch episodisches, mehr kulturhistorisches Beiwerk: diese drei Akte könnten sehr leicht in zwei zusammengedrängt werden. Ungünstig für die Wirkung des Dramas ist der schwankende Charakter des Königs, weil in die Hand desselben die Hauptentscheidungen gelegt sind. Was nun aber den dramatischen Stil betrifft, so ist er in hohem Maße ungleich, bisweilen von rednerischer und dramatischer Energie, bisweilen schleppend, hölzern, un-

schön, durch geschmacklose Inversionen entstellt. Gleichwohl hat das Stück Szenen, die ein starkes dramatisches Talent beweisen und ist korrekt in seinem Aufbau. Antikisierend waren die früheren Stücke des Dichters, der etwas überschwengliche „Perseus von Macedonien“ (1862) und „Dido“ (1864), ein Drama, in welchem der Hauptcharakter groß angelegt und lebendig durchgeführt ist. Ein Namensvetter des Wiener Dichters, Karl Nissel in Liegnitz, hat ebenfalls ein Drama geschrieben, das der Geschichte des deutschen Mittelalters entlehnt ist: „die Söhne des Kaisers“, hinter dessen unverkümmerter Frische sein „Ulrich von Hutten“ (1861) zurücksteht.

Ein junger Dichter, Ludwig Schneegans, der früher einen „Tristan“ (1866) von schwacher Komposition, aber großer Innigkeit und Glut des Ausdrucks gedichtet hat, machte in dem Drama: „Maria, Königin von Schottland“ (1868) nicht unbedeutende Fortschritte. Das Stück ist ebensowenig stark in seiner Komposition, aber es hat Züge starken Talents in der Charakteristik und in der Ausführung einzelner Situationen. Die Charaktere von Darnley, von Bothwell, jener mit seiner flackernden, dieser mit seiner tiefen, mächtigen Leidenschaft stehen sich im glücklichen Kontrast gegenüber; namentlich spricht die Gestalt des Bothwell für das Talent des Dichters; sie hat einen dämonischen Zug, der mit großer Prägnanz herausgearbeitet ist. Die Fehler der Komposition gehen zum Teil aus dem Charakter der Heldin hervor, die doch in dem Schwanken ihrer Neigungen als eine sehr wandelbare Schönheit erscheint, mag der Dichter uns immerhin ihre Liebesbedürftigkeit, ihr Ungenügen, ja selbst ihre Berechtigung dazu warm ans Herz legen. Die Königin auch in eine ernste Liebesleidenschaft zu Rizzio zu verwickeln, schien dem Dichter mit Recht des guten zu viel; er läßt uns daher nicht im unklaren, daß Rizzio nicht der Rechte ist für die Liebe der Königin, während sie selbst den Gatten hierüber im unklaren läßt und für sich nur die Freiheit von den Fesseln jedes Zwanges verlangt. Diese Unklarheit hat die Folge, daß Darnley Rizzio am Schluß des ersten Akts ermorden läßt, mag Maria dann auch rufen: „er ist mir nichts“; sie hat ferner die schlimmere Folge, daß dies in der Luft schwebende Verhältnis keine Teilnahme einflößt und daher die Ermordung Rizzios als Schlußtableau nur einen grellen Eindruck macht. Auch die entscheidende Katastrophe des Dramas, die Pulverexplosion und Darnleys Ermordung, erscheint uns verkünstelt. Maria ist weder Miturheberin dieser That, noch setzt sie sich gegen dieselbe zur Wehr. Sie weigert sich wohl anfangs, ihre Zustimmung zur Ermordung Darnleys durch die Pulverexplosion zu geben; doch Darnley selbst will sie und Both-

well in die Luft sprengen, und es ist daher nur ein Akt der Notwehr, wenn dieser seinen Todfeind Darnley im Keller bei den Pulvertonnen ermordet. Solche Motivierung wirkt sittlich entschuldigend, doch dramatisch abschwächend. Die vorausgehende Szene zwischen Bothwell und der Königin atmet indes eine Liebesraserei, die mit wildleidenschaftlicher genialer Glut des Ausdrucks geschildert ist. Ueberhaupt ist der Stil des Dichters oft dramatisch schlagfertig, oft verfällt er in eine mißliche Art von abstraktem Schwulst.

Wilhelm Hosäus zeigt in seinem „Prinz Louis Ferdinand“ (1865) und in seiner „Kriemhild“ (1866) eine beachtenswerte Begabung. In dem ersten Stück ist zwar der eigentliche geschichtliche Konflikt wesentlich abgeschwächt, wobei wohl Rücksichten mitspielen, die außerhalb der dramatischen Sphäre liegen; doch in der Ausführung findet sich viel Ansprechendes und Erfreuliches, eine maßvoll verständige Haltung, die sich oft zum Schwung, nirgends zum Ueberschwenglichen erhebt, eine geschickte Gruppierung der männlichen, eine feine Kontrastierung der weiblichen Charaktere, patriotische Wärme in der Behandlung des Geschichtlichen. Bedeutender noch ist „Kriemhild“; namentlich ist die Entwickelung des Hauptcharakters in großen Zügen hingestellt und nicht ohne leidenschaftliche Größe. Doch fehlt diesem Nibelungenstück alles Reckenhafte; es ist im ganzen zu modern und neuromantisch gehalten.

Bernhard Scholz († 1871 in Wiesbaden) hat mit zwei Stücken: „Maske für Maske“ und „Eine moderne Million“ (1870) nennenswerte Bühnenerfolge errungen. Das letzte Stück kann wegen des verbrauchten Helden aus dem Stande der gebildeten Hauslehrer und des unruhigen, meist zwecklosen Hinundherspazierens der Gestalten auf der Bühne keinen tieferen Eindruck hervorrufen. „Maske für Maske,“ dessen Held Gustav Wasa ist, hat einige dramatisch wirksame Situationen. Hans Hopfen, ein Autor von vorzugsweise novellistischem Talent, kann sich in seinen Schauspielen: „Aschenbrödel in Böhmen“ (1869) und „In der Mark“ (1870) nicht von den epischen Gewöhnungen frei machen, obschon er längere Zeit in Paris sich dem Studium der französischen Bühnentechnik gewidmet hat. Das erste Stück, welches deutsch-czechische Konflikte behandelt, atmet indes eine genrebildliche Frische und hat einzelne Szenen von dramatischer Lebendigkeit. Das zweite ist glücklicher in der Charakteristik, aber im Aufbau zu episch zerfahren. Ein anderer begabter Novellist, Karl Heigel, hat nur ein Stück veröffentlicht: „Marfa,“ das indes durch eine geschlossene einheitliche Komposition, durch den echt tragischen Konflikt zwischen Liebe und Vaterlandsgefühl, der nur in eine

etwas wilde, bluttriefende Zeit verlegt ist, durch schwunghafte Sprache und Sinn für Bühnenwirkung vorteilhaft charakterisiert wird.

Ein anderer Dramatiker, Murad Effendi, ein geborener Oesterreicher, jetzt türkischer Gesandter im Haag und in Stockholm, zeigt in seinen Trauerspielen an den entscheidenden Stellen jene hinreißende Gewalt des Affekts, welche die echte Mitgift tragischer Begabungen ist und welche sich auch in den Wilbrandtschen Römerdramen offenbart. Dieser Schwung, dies Feuer tritt mit der meisten Energie in der osmanischen Reformtragödie: „Selim III." (1872) hervor, die am Wiener Burgtheater und Dresdner Hoftheater mit Erfolg zur Aufführung kam. Die Intriguen der Gegner entzweien den Sultan mit seinem Reformminister Hussan Pascha; er wird verdächtigt, Zuleika, die Favoritin des Sultans, zu lieben; in Wahrheit wurde er von dieser in den Harem gelockt, doch wies er ihre Leidenschaft zurück. Der Sultan läßt ihn töten und fällt dann im Kampfe mit den Janitscharen. Die „dramatischen Werke" von Murad Effendi (3 Bde., 1881) enthalten außer einigen minder bedeutenden Schau- und Lustspielen noch drei Trauerspiele. „Marino Falieri," ein Stück, in welchem der Ton dramatischer Prägnanz, der oft herb und epigrammatisch wird, mit dem Lavaguß glühender Leidenschaftlichkeit wechselt, motiviert die innere Lage Venedigs durch genrebildliche Volksszenen, dem kühnen Plan des Dogen durch die geringe Strafe, welche Steno vom Senat zuerkannt wird für die kecke Liebeserklärung an die Dogaresse und den Verrat der Verschwörung des Dogen durch die Plauderhaftigkeit seiner schwächlichen Gattin. Dies letztere Motiv reicht kaum für die Tragödie aus: die Handlung hat indes dramatische Steigerung und der Charakter des Dogen hält sich auf einer Höhe, die er in dem Albert Lindnerschen Drama nicht behauptet. „Ines de Castro" behandelt einen verwandten Stoff, wie „Agnes von Meran": nur daß hier dem Willen des regierenden Königs die Liebe des Kronprinzen zu dem spanischen Edelfräulein in den Weg tritt. Herbeigeführt wird der tragische Abschluß durch die Schuld der Ines, welche den Sohn selbst gegen den Vater zu den Waffen ruft. Das Drama: „Mirabeau" hat einzelne Szenen von echt revolutionärem Blut. Das Hereinspielen der Liebesleidenschaft des revolutionären Staatsmanns zur Königin und auch der Neigung der Monarchin zu ihm, so daß eine eifersüchtige Anwandlung ihre Handlungsweise bestimmt, verkleinert die politische Bedeutung der Hauptakteure. Mirabeau stirbt in dem Stücke durch Gift, das ihm als dem Verräter des Volkes kredenzt wird.

Von strebsamen Dramatikern erwähnen wir noch Emil Palleske,

den begeisterten Biographen Schillers und trefflichen Shakespearevorleser († 1880), der im „Herzog Monmouth" und „Oliver Cromwell" den dramatisch-historischen Stil glücklich zu treffen verstand, und sich von den Verirrungen der Shakespearomanie freihielt, denen andere Dramatiker, Albert Türck, Peter Lohmann*), ein Dichter mit reformatorischen Tendenzen nach der Seite des Musikdramas hin, in eigenen Stücken zu aphoristisch bei allem Talent, u. a. verfielen. Karl Koesting aus Wiesbaden zeigte in seinem „Kolumbus" (2. Aufl. 1863) ein poetisches Talent von unleugbarem Gedankenreichtum, wenn auch für die knappe dramatische Form zu breit ergossen und hin und wieder zu absonderlich und gesucht in den Ideenverbindungen. Es fehlt dem Dichter nicht an Bühnengeschick, aber die entscheidenden Wendungen der Handlung treten nicht scharf genug hervor. Das dramatische Gedicht: „Shakespeare, ein Sommernachtstraum," hat auch poetischen Schwung, rückt den großen Dichter aber in eine weltschmerzliche Beleuchtung, durch welche gerade seine Bedeutung verdunkelt wird. Der Aesthetiker, Ludwig Eckhardt**), zeigt in seinem Drama: „Palm" ein Talent für frischpikante Schilderung, während sein „Sokrates". den dramatischen Nerv vermissen läßt.

Ein großer Zug ist in den dramatischen Dichtungen von Hans Herrig unverkennbar. Sein „Alexander" (1872) darf mit vollem Recht eine schöne Dichtung genannt werden, da sie Geist und edeln Schwung besitzt. Namentlich der indische Philosoph Calanus, welcher den Chor der Dichtung vertritt, spricht seine Weltanschauung in gedankenreichen Monologen aus. Der Frevelmut des Welteroberers, sein Größenwahnsinn, überhaupt seine tragische Schuld prägt sich scharf aus; doch fehlt der ursächliche Zusammenhang zwischen dieser Schuld und der Nemesis, wie überhaupt die Tragödie elegisch und lyrisch verklingt. Die späteren Dramen Herrigs „Babel" (1873) und „Kaiser Friedrich der Rotbart" (1873) haben ähnliche Vorzüge, aber auch ihnen fehlt ein dramatisch geschlossener Aufbau und die fesselnde Spannung, die er zur Folge hat. Das Drama „der Kurprinz" (1876) behandelt in einfach kräftiger Weise die Liebe des jungen Friedrich Wilhelm von Brandenburg zur holländischen Prinzessin Luise und das Zwischenspiel einer Leidenschaft für des Winterkönigs verführerische Tochter Hollandine. Als ein Dramatiker von rhetorischer Kraft zeigt sich Emil Pirazzi in seinem Drama: „Rienzi der Volkstribun" (1868), doch läßt auch diese Dichtung die nachhaltige Steigerung und überdies einen echt tragischen Konflikt vermissen. Die Dramen von

*) Gesammelte Schriften (6 Tle., 1855—1862).

**) Dramatische Werke (4 Bde., 1859—1864).

Julius Werther „Mazarin“ und „Pombal“ (1871) zeigen kunstverständige Anlage und die Kenntnis theatralischer Wirkungen und sind in einem würdigen Stil gehalten. Doch überwiegt, besonders in „Pombal“, das Theatralische das Psychologische; die Wiederholung eines im ernsten Drama mit Vorsicht anzuwendenden Motivs, des Lauschens, macht einen zu lustspielartigen Eindruck. Ebenso lenken viele längere gedankenreichen Ergüsse einer Rhetorik, welche prinzipielle Fragen von zeitgemäßer Tendenz behandelt, das Interesse zu sehr von der Handlung ab. Martin Greif, der als Lyriker in seinen „Gedichten“ in hingehauchten Weisen nach Prägnanz und Innigkeit des Ausdruckes strebt und in kleinen plastischen Gemmen scharf begrenzte Bilder giebt, ohne den Naturlauten der Empfindung, die er oft glücklich trifft, immer einen allgemein gültigen Ausdruck zu geben, hat in seinem Drama: „Graf Moritz Ahlfeld“ (1873) einen nordischen Koriolan geschildert, in einer allerdings nicht genugsam dramatisch geschlossenen, knappen und spannenden Form. Die Charakterzeichnung des Königs und der Königin von Dänemark bietet indes ansprechende Detailzüge. Die Knappheit des Ausdrucks und der Mangel an hinreißendem Schwung beeinträchtigen auch Martin Greifs „Marino Falieri“ (1879), welches Stück sich mit der überlieferten Motivierung begnügt, daß die Pasquille Michael Stenos den Dogen zum Umsturz der Republik bestimmen und noch mehr seinen „Nero“ (1877), eine schwächliche Kopie des Wilbrandtschen Trauerspiels, Genrebildlichkeit, ohne jeden Zug dämonischer Größe, mit einigen Lustspielmotiven, wie die Schleife der Akta und die Magie der Agrippina und nur hin und wieder von einem leisen poetischen Hauch durchweht. „Prinz Eugen“ (1880) behandelt eine österreichische Haupt- und Staatsaktion im Stil der Geschichtschronik und mit reicher theatralischer Illustration.

Zur Zeit als der Kulturkampf in Blüte stand, hat der als formgewandter Lyriker bereits anerkannte Königsberger Professor Felix Dahn ein Drama: „König Roderich“ (1874) zur Aufführung gebracht, das am Königsberger Theater großen Erfolg hatte und auch auf andern Bühnen in jener Zeit lebhaften Beifall fand. Der auch von Emanuel Geibel zum Helden eines Dramas gemachte Gothenkönig steht an und für sich unserer Teilnahme fern; auch nimmt Dahn unser Interesse nicht für die spanisch-muselmannische Epopöe oder Romanze in Anspruch, sondern er giebt seinem Drama einen andern Mittelpunkt: den Kampf zwischen Kirche und Staat, der das unmittelbarste Interesse der Gegenwart für sich hat; er stellt die ganze dramatische Handlung in den Brennpunkt dieses Kampfes, sodaß der westgothische König oft wie ein gekrönter spanischer Bismarck erscheint. Der

Kampf des Königtums gegen die List der Priester geht durch alle Akte. Roderich bedient sich in diesem Kampfe aller Mittel der Gewalt und Intrigue; er bricht in die Klöster ein und sperrt sie, er stellt ganze Regimenter als Spione hinter den Vorhang auf; er zerreißt alte Urkunden, welche das Recht der Kirche verbürgen. Hierin liegt wenigstens eine Steigerung, wie überhaupt das wildere Wesen des Königs im vierten Akt scharf markiert ist. Brillante Lichter zeitgemäßer Tendenz, die aber oft zum kirchenpolitischen Leitartikel herabsinkt, großer Glanz äußerer Inszenierung, für den Felix Dahn, ein Tornisterkind der Melpomene und Thalia, viel Sinn und Verständnis hat und dem er außerdem durch seine historischen Studien eine solide Grundlage zu geben weiß, und eine teilweise imposante Rhetorik sind die Vorzüge des Stückes, das indes über die Bedeutung einer Haupt- und Staatsaktion nicht hinausgeht, indem ihm eine tiefer grundierte Charakteristik fehlt; die Liebesszenen gehören einer sehr blassen Romantik an; besonders die Liebe Pelayo's zu Roderichs Schwester, Theodosia, ist ganz schattenhaft gehalten; das tragische Motiv, welches Mutter und Schwester dem Sohn gegenübergestellt ist nicht menschlich tief, sondern nur theatralisch ausgebeutet.

Das Trauerspiel Felix Dahns: „Markgraf Rüdiger von Bachelaren“ (1875) erinnert in bedenklicher Weise an Grillparzers: „Ein treuer Diener seines Herrn.“ Durch die Treue der Dienstpflicht ist Rüdiger an Etzels Willen geknüpft; er verlobt seine Tochter mit Giselher gerade als die Burgunden zu Etzels Hofburg ziehen, um der unerbittlichen Rache der Chrimhild zu verfallen. Vergebens sucht er Giselher zu retten, Chrimhild zwingt ihn sogar, gegen die Nibelungen, gegen seinen innigsten Freund Volker, gegen Giselher, den Geliebten seiner Tochter zu kämpfen, und er fällt von Hagens Hand. Das Gemetzel an Etzels Hofburg, welches schon den dritten Teil der Hebbelschen Nibelungen für die Bühne unmöglich macht, füllt den letzten Akt des Dahnschen Stückes aus. Gegen die Tendenz desselben ist einzuwenden, daß der Servilismus eines schnöden Gehorsams gegen verhaßten Befehl nichts Herzerhebendes hat; wäre Rüdiger eine tragische Gestalt, so würde er sich in das eigene Schwert stürzen, statt der Chrimhild blindlings zu gehorchen. Im Charakter der letzteren und des Hagen liegen indes Züge dramatischer Größe. Ein geschicktes und stimmungsvolles Arrangement, wie es in diesem Stücke nicht zu verkennen ist, zeichnet auch Dahns mittelalterliches Lustspiel: „Die Staatskunst der Frauen“ (1877), sein vaterländisches Schauspiel: „Deutsche Treue“ (1876), und seine altdeutsche Tragödie: „Sühne“ (1879), aus. Das Lustspiel handelt von Frauenlist und Liebes-

glück, hat aber eine sehr minnigliche Beleuchtung und wenig Witz und Humor; „deutsche Treue" ist eine Verherrlichung des einheitlichen deutschen Reichs, indem sich anfangs widerstrebende Fürsten ihm zuwenden. Die Charakteristik ist indes schablonenhaft, nur selten erhascht man einen Schimmer von Dahns schönem lyrischen Talent. „Sühne" ist eine dramatische Illustration des Rechts nnd der Sitten deutscher Vorzeit und behandelt die Fehde von zwei Gaufürsten der Semnonen, die sich am Schluß versöhnen. Neuerdings hat Felix Dahn zahlreiche Operndichtungen veröffentlicht, die nicht arm an lyrischen Schönheiten sind. Gleich produktiv auf diesem Gebiet ist Peter Lohmann.

Eine Dichtung, die ein schönes Talent, poetische Eloquenz sowohl wie markige Zeichnung dramatischer Situationen verrät, ist der „Savonarola" von Richard Voß (1878), dessen „Patrizierin" (1881) ebenfalls bedeutende Züge hat.

Georg Köberle, dessen „dramatische Werke" (2 Bde., 1873) herausgegeben wurden, ein Autor, der jüngst durch seine theatralische Reformschrift: „die Theaterkrisis im neuen deutschen Reiche" (1873), seine Schicksale als Direktor des Karlsruher Hoftheaters und seine geharnischten Streitschriften viel von sich sprechen machte, zeigt als Dramatiker Kenntnis der Bühnentechnik und ein tüchtiges Streben, doch hat sein Hauptdrama: „Heinrich IV. von Frankreich," schon 1849 geschrieben, zu sehr die Breite der Historien, trotz einzelner Szenen von dramatischer Energie, fehlt im ganzen das Durchgreifende, die stramme Handlung; das Stück ist zu sehr vielseitiges Charaktergemälde des Helden und enthält eigentlich mehrere dramatisch nicht vollkommen ausgetragene Stoffe. Die Trilogie: „Zwei Welten" hat eine klare sich entwickelnde Handlung; die Sprache ist, wie in allen Köberleschen Dramen, glatt, korrekt, gefällig; doch fehlt auch hier die tragische Macht. Andere Dramen Köberles sind: „Max Emanuels Brautfahrt" und „George Washington."

So groß bleibt immer noch die Anziehungskraft der dramatischen Muse, trotz der Ungunst der Zeit, welche den meisten Dramen nur geringere Teilnahme zuwendet, daß auch Männer, die sich auf anderen geistigen Gebieten hervorgethan haben, einen Exkurs in dasjenige der Tragödie machen. So ein namhafter Philosoph, Eduard von Hartmann, der unter dem Pseudonym Robert „dramatische Dichtungen" (1870) und zwar eine sehr lyrisch gehaltene Tragödie „Tristan" und eine mehr lakonisch dialogisierte „David und Bathseba" herausgab, der tüchtige Publizist und Kulturhistoriker Carl Biedermann, der außer den Kaisertragödien „Kaiser Heinrich IV." (1861) und „Kaiser Otto III." (1862)

auch ein patriotisches Drama: „Der letzte Bürgermeister von Straßburg“ (1870) erscheinen ließ. Alle diese Dramen sind korrekt in Entwurf, Ausführung und Diktion und zeugen von einem feingebildeten Geist. Selbst ein Vorkämpfer der Arbeiterbewegung aus der Schule Lassalles, von Schweitzer, hat sich in dramatischen Produktionen versucht („Alcibiades,“ „Canossa“), in denen die Lyrik indes und nicht in ungefälliger Form überwiegt, während die Komposition zerflossen ist.

Es bleibt dem Verfasser nur noch übrig, seine eigene Beteiligung an der dramatischen Litteratur der Gegenwart in flüchtigen Umrissen zu skizzieren. Nach den Erstlingsdramen, die seinen schon auf der Schule lebendigen Sinn für dramatisches Schaffen bekundeten, indem er bereits mehrere fünfaktige jambische Dramen verfaßte, ehe er noch ein einziges lyrisches Gedicht vollendet hatte, erschien zuerst sein „Ulrich von Hutten“ (1843), lyrisch-theatralisch im Jambenstil, dann sein „Maximilian Robespierre“ (1846) in Prosa und im Stil der originellen Kraftdramatik, von späteren Bearbeitungen des Stoffes dadurch unterschieden, daß der Held nicht in seinem Kampfe mit Danton dargestellt wird, sondern in seinem Streben nach der Diktatur und in dem Konflikte, den dasselbe hervorruft. Das Drama beginnt erst nach Dantons Tode und enthält in großen Tableaus das Fest des höchsten Wesens und die Konventszene, in welcher der Sturz Robespierres entschieden wurde. Der innere Konflikt des Helden ist nicht genugsam markiert; dagegen viel Fleiß auf die Charakteristik der Revolutionshelden und die Darstellung des wilden revolutionären Lebens und seiner ganzen Gedankenatmosphäre verwendet. Die ersten zur Aufführung gekommenen Bühnendramen des Verfassers: „Die Blinde von Alcara“ (1845) und „Lord Byron in Italien“ (1847), litten an mancherlei Mängeln, die der Verfasser neuerdings durch gänzliche Umarbeitung zu beseitigen versuchte. Das erste, welches Karl Rosenkranz in Rötschers „dramaturgischen Jahrbüchern“ damals ausführlich analysierte, behandelte einen der französischen Novellistik entnommenen Stoff, welcher an Hebbels „Maria Magdalena“ anklang, während die romantisch-lyrische Behandlungsweise der Hebbelschen schroff gegenüberstand. „Lord Byron in Italien“ war eine im üppigsten lyrischen Kolorit prunkende Dichtung, deren Tendenz war, die Entwickelung des Abenteurers zum Helden darzustellen. Die Liebe Byrons zur wilden Fornarina in Venedig und zur edlen Teresa Guiccioli zog sich in ihrem Kontrast durch das Drama, dem besonders die Beteiligung des Helden an den Unruhen der Carbonaris dramatisches Leben gab, und welches mit der Abfahrt Byrons nach Griechenland schloß. In

Gemeinschaft mit dem geistvollen Schauspieler Baison, der ihm nicht nur den Stoff, sondern auch für das Szenarium und die Durchführung die beste Anregung gab, dichtete der Verfasser hierauf das Trauerspiel: „Hieronymus Snitger“ (1848), dessen Held ein Hamburger Kaufmann und Volksführer ist, der, für die Freiheit seiner Vaterstadt kämpfend, gegen die aristokratische, kaiserliche Partei, die Dänen zu Hilfe ruft, von ihren Diplomaten umgarnt, wider Willen zum Vaterlandsverräter wird und so der feindlichen Partei erliegt. Ein echt tragischer Stoff von allgemein gültiger Bedeutung! Ueber den Grundgedanken des Trauerspiels: „Ferdinand von Schill“ (1850) sagt Henneberger in seiner Schrift „Das deutsche Drama der Gegenwart“: „Der Konflikt zwischen dem positiven Gesetz des Gehorsams gegen den Kriegsherrn und dem ungeschriebenen Gesetz des heldenmütigen Patriotismus in dem Herzen Schills ist nicht nur ein sittlich berechtigter, sondern auch poetisch wie historisch wahrer. Das Pathos dieser sittlichen Streitfrage wirkt um so mächtiger, als Schill in halb absichtlicher, halb von außen veranlaßter Selbsttäuschung erst sehr spät von dem Glauben läßt, daß er nur äußerlich dem Willen des Königs entgegenhandle, daß dieser nur den günstigen Augenblick erwarte, sich für ihn zu erklären — eine Ansicht, der bekanntlich nicht alle historische Rechtfertigung abgeht. Es kommt hinzu, daß der Streit, der in Schills Brust ausgefochten wird, zugleich ein Spiegelbild ist des Kampfes zwischen Altem und Neuem, wie er sich in jener Zeit in den öffentlichen Verhältnissen des preußischen Staats im großen vollzog. Den Hintergrund bildet ganz Deutschland, unterjocht von dem französischen Eroberer, nach Befreiung seufzend und ringend und doch vor jedem Versuch zurückbebend.“ „Lambertine von Mericourt“ (1850) idealisiert die Furie der französischen Revolution, welche, um sich zu rächen, den Edelmann, der sie geliebt und verlassen, den Piken der Aufrührer preisgiebt, dann aber in einer edlen Liebe zum Girondisten Barbaroux Entsühnung und Untergang findet. Der Gegensatz zwischen der wild leidenschaftlichen Tochter des Volkes und Manon Roland, gebildeten Freiheitsheldin des Salons, ist einer der dramatischen Angelpunkte des Stückes. Kleinere Dramen des Verfassers sind: „die Marseillaise“, welches eine Episode aus dem Leben Rouget de Lisles behandelte, „die Rose vom Kaukasus,“ dessen Heldin im Kampfe zwischen der Liebe zum Vaterlande und der zu einem russischen Offizier untergeht, „Marie Douglas,“ in welchem auf dem Hintergrunde altschottischen Lebens der Kampf zwischen männlichem Heldenmut einer Frau und ihrer Herzensleidenschaft dargestellt wird. In seiner Tragödie: „Mazeppa“ hat der Verfasser den Untergang der wilden, maßlosen

Leidenschaft in einem seines Bedünkens echt tragischen Konflikt auf historischer Grundlage behandelt, in seinem „Nabob," dessen Held der Eroberer Ostindiens Lord Clive ist, den Fluch des Geldes, der selbst die Schwingen einer großen Seele lähmt. Sein erfolgreichstes, auf allen deutschen Bühnen gegebenes Trauerspiel: „Katharina Howard" stellt in der Heldin und in König Heinrich VIII. der darstellenden Kunst Aufgaben, welche von ihr mit Dank acceptiert worden sind. „König Karl XII." behandelt den Kampf zwischen dem militärischen Absolutismus und den Ständen; „Herzog Bernhard von Weimar" den Untergang eines Helden, der, um die geistige und Glaubensfreiheit des Vaterlandes zu retten, mit dem Erbfeind ein Bündnis schließt.

In „Amy Robsart", ein Trauerspiel, das sich an den Walter Scottschen Roman „Kenilworth" anlehnt, aber die Katastrophe des Romans nach den Erfordernissen der Tragödie umdichtet, findet die ehrgeizige Liebe der heimlich angetrauten Frau Leicesters ihren Untergang durch den Ehrgeiz des Geliebten, der nach der englischen Krone strebt. „Arabella Stuart" führt uns das tragische Geschick der liebenswürdigen Verwandten des Königs Jakob I. vor, welche infolge ihrer Thronberechtigung der kleinlichen Furcht desselben zum Opfer fällt. Die Geschichte ist im Interesse der dramatischen Dichtung und der Schuld der Heldin dahin abgeändert, daß sie durch den Despotismus des Königs getrieben wird, sich selbst an die Spitze der rebellischen Parteien zu stellen und mit dem Schwert in der Hand für ihre Liebe zu kämpfen. Das Schauspiel: „Auf roter Erde" spielt zur Zeit des Königs Jerome im Jahre 1809 in Westfalen und hat zum Mittelpunkte einen der tiefgreifendsten Konflikte der Geschichte des neunzehnten Jahrhunderts, denjenigen zwischen dem Patriotismus und dem Heimatsgefühl auf der einen, der Begeisterung für neue weltbewegende Ideen, die ein Import des Auslandes sind, auf der anderen Seite.

Die geschichtlichen Lustspiele: „Pitt und Fox," „die Diplomaten" und „die Welt des Schwindels," von denen das erstere den meisten Erfolg hatte, sind nicht als Nachbildungen Scribescher Intriguenstücke zu betrachten, sondern als Studien, Interessen des öffentlichen Lebens dem Humor der Bühne zugänglich zu machen. Das erste Stück enthält eine Kritik des englischen Parlamentarismus, während der Gegensatz der Charaktere von Pitt und Fox die komischen Situationen herbeiführt; im zweiten giebt der Sieg der Liebe über die entgegengesetztesten diplomatischen Intriguen und ihre ironische Auflösung den Grundgedanken her, während das dritte Stück eine Kritik des Materialismus auf dem Hintergrund der sinnlich-üppigen Zeit der

Regentschaft, des Lawschen Papierschwindels und der Goldmacherkunst enthält. In allen diesen Dramen*) suchte derselbe, soweit seine Begabung reicht, für die Förderung eines nationalen, von modernem Geiste durchdrungenen Bühnendramas mitzuwirken nach dem dramatischen Kanon, den er selbst in seiner „Poetik“ entwickelt, und gegen den freilich einzelne seiner früheren Dramen in ihrer jetzigen Gestalt verstoßen. Ohne dichterische Begeisterung, vollgültigen Gedankengehalt, einheitlichen tragischen Konflikt keine echte Tragödie: ohne Humor und Witz und schlagenden Grundgedanken kein echtes Lustspiel: das sind die Ansichten des Aesthetikers, denen der Dichter nach Kräften gerecht zu werden suchte.

Wir haben aus der Menge der Autoren, welche auf die Wiedergeburt des Bühnendramas hinarbeiten, die hervorragendsten herausgehoben. Wir wiederholen es, in diesen Schriftstellern, denen man von den früher erwähnten besonders noch Hebbel und Ludwig anreihen könnte, liegen die Anfänge eines Dramas der Zukunft, dessen Aufgabe ist, im modernen Geiste eine nationale Bühne zu schaffen. Wir müssen uns ein für allemal dagegen verwahren, als ob wir das Moderne im jungdeutschen Sinne etwa als das Frivole oder Pikante auffaßten. Wir haben uns schon früher über die tiefe Bedeutung ausgesprochen, die wir diesem Begriffe geben. Auch das Nationale ist mit eingeschlossen; aber nicht alles, was die Tradition uns an die Hand giebt, sondern nur, was noch gegenwärtig den Geist der Nation zu erheben vermag und mit ihren tiefsten Interessen verwachsen ist. Das Gebiet des modernen Dramas liegt nicht brach; es findet zahlreiche Bebauer. Wenn auch die Hast und der Eifer der modernen Produktion sich in den letzten Jahren abgekühlt haben, und das Jahr 1847, in welchem „Uriel Acosta“ und „die Karlsschüler“ erschienen, den Höhepunkt dieses ersten dramatischen Aufschwunges bezeichnet, der durch das Jahr 1848 und seine unverhofft gewaltsamen Bewegungen wieder unterbrochen wurde, indem die Kraft unserer besten Autoren durch die heftige Parteiung gelähmt ward, die alles verwarf, was nicht in ein bestimmt formuliertes Kredo paßt, wenn auch die Ungunst gegen das Drama höheren Stils, die stiefmütterliche Behandlung desselben seitens der Intendanzen und Direktionen und des Publikums selbst von Jahr zu Jahr im Wachsen begriffen ist, so zweifeln wir doch nicht an der Zukunft der deutschen Bühne und dem Sieg der idealen Richtung auf derselben, da unsere Nation von neuem ihre hohe Begeisterung für ideale Güter und eine Energie der That bewies, welche der Lebensnerv jeder dramatischen Dichtung ist.

*) Vergl. „dramatische Werke“ von Rudolf von Gottschall (12 Bdchn., 1865—71).

Sechster Abschnitt.

Das bürgerliche Schauspiel, das Lustspiel und die Posse.

Charlotte Birch-Pfeiffer. — Paul Lindau. — Eduard Devrient. — Adolf Wilbrandt. — Hugo Bürger. — Prinzessin Amalie von Sachsen. — Karl Blum. — Karl Töpfer. — Eduard Bauernfeld. — Roderich Benedix. — Gustav zu Putlitz. — Ernst Wichert. — L'Arronge. — Gustav von Moser. — Feodor Wehl. — Ferdinand Raimund.

In der heutigen Litteratur ist die künstlerische Produktion nicht zulänglich, den geistigen oder ungeistigen Bedarf der Masse zu decken. Diese Masse hat inkommensurable Gelüste, welche die antike Welt nicht kannte, ein Lese- und Schaufieber, welches nur durch derb stoffliche Mittel befriedigt werden kann. So geht neben der Nationallitteratur eine Volkslitteratur einher, die nicht in ihr aufgeht. Das ist ohne Frage ein anomales Verhältnis; aber da es besteht, verlangt es Berücksichtigung, bis es einer reiferen, aktiven und passiven Bildung gelungen ist, diesen Riß auszufüllen. Die Produktion der Masse für die Masse, zu der schon im vorigen Jahrhunderte die noch grassierenden Ritter-, Räuber- und Geisterromane zu rechnen waren, hat mehr ein kulturhistorisches, als ein litterarhistorisches Interesse. Auch für die Bühne haben die Werke einer mit künstlerischen Intentionen schaffenden Phantasie niemals ausgereicht; es bedurfte stets roher, aber lebendiger Spektakelstücke, welche die deutschen Theater nicht bloß zu einer lärmenden Sonntagsfeier in Szene gehen ließen, sondern welche auch in der Woche die eigentlichen Stammhalter des Repertoirs waren. Hierzu gehörten nicht bloß die Ritter- und Räuberschauspiele, unter denen der „große Bandit Aballino" von Zschokke einen hohen Rang einnimmt; auch beliebige geschichtliche und Roman-Stoffe wurden zum Zwecke einer lärmenden Erbauung zurechtgeschnitten, und für das Durchschnittspublikum der Mittelklasse bedurfte es einer erquickenden, bürgerlichen Moral im Stile und Geiste Ifflands, um den Ansprüchen einer solideren Schaulust gerecht zu werden. Die Vertreter dieser bloß praktischen Richtung thaten hin und wieder einen glücklichen Griff; manches roh zusammengefügte Drama gewann durch das zufällige Interesse des Stoffes eine höhere Bedeutung; aber im ganzen blieb die Behandlungsweise so derb und willkürlich, daß sie den ästhetischen Maßstab verschmähte. Wer kennt nicht die Namen eines Ziegler, Vogel und

anderer eifriger Bühnenfabrikanten, welche oft in geschickter Weise die Verlegenheiten der Theater um ihr tägliches Brot zu beseitigen verstanden? Wie viele mühselig beladene Theaterdirektionen hat nicht Johanna Frau von Weissenthurn*) (1776—1847) erquickt, deren Joch so leicht war, sowohl im bürgerlichen Rührstücke, als auch im historischen Schauspiele, das von ihr, wie z. B. „Johann, Herzog von Finnland", ebenfalls in ein Familien-Rührstück verwandelt wurde! Welcher Litterarhistoriker könnte dieser prinziplosen Produktivität gerecht werden, deren Wogen über den Häuptern der Mitlebenden zusammenschlagen, und von denen der Nachwelt nichts übrig bleibt, als die Erinnerung, welche die stete Wiederholung desselben Schauspieles mit sich bringt! Diese Autoren lassen sich nur in äußerlicher Weise in bezug auf größere oder geringere Geschicklichkeit unterscheiden. Glücklicherweise hat die neueste Zeit eine hervorragende Schriftstellerin aufzuweisen, in welcher sich diese ganze Richtung am schlagendsten charakterisieren läßt, ohne daß man einen unnötigen Ballast von Namen mitzuschleppen brauchte!

Charlotte Birch-Pfeiffer aus Stuttgart (1800—68), seit 1844 in Berlin und Beherrscherin des Repertoirs der Hofbühne, eine keck zugreifende Schriftstellerin von der Produktivität Kotzebues, hat die Frau von Weissenthurn längst von den deutschen Bühnen verdrängt und sich mit dem Ungestüme einer energischen Natur durch alle Hindernisse Bahn gebrochen, die einer weitgreifenden Wirksamkeit im Wege standen. Das Berliner Theater sträubte sich lange gegen ihre naturwüchsigen Produktionen — man hielt sie nicht für kourfähig und fürchtete die klassische Stätte durch sie zu entweihen. Sie besiegte alle Zweifel in einer so glänzenden Weise, daß sie bald als Souveränin gebot, wo man der Bittenden den Zutritt verweigert hatte. Die Kritik war spröde und zögernd in der Anerkennung; sie glaubte ihre Werke nur mit Fausthandschuhen anfassen zu können; sie wollte sie nicht kritisieren, sondern nur durch eine Quarantäne absperren. Diese Bedenken endeten damit, daß die Berliner Dramaturgen, nachdem Frau Birch ihnen die Brillengläser geputzt, alle möglichen und auch einige unmögliche Vorzüge in ihren Dramen entdeckten. Das Berliner Publikum aber erkor die Verfasserin des „Hinko" zu seinem Lieblinge, und sie konnte die Größe seiner Liebe an den Tantièmen messen, mit denen Herr von Küstner in rühmlicher Weise das Genie der deutschen Schriftsteller zu ermutigen suchte. Frau Birch mußte in der That bedeutende Wandlungen durchgemacht haben, um solche Erfolge

*) „Schauspiele" (14 Bde., 1810—1836).

erzielen zu können, Erfolge, welche auf einen Fonds von Tüchtigkeit unzweifelhaft hinweisen. In der That hatte Frau Birch gegenüber der weitschweifig sentimentalen und moralisierenden Weissenthurn entschiedene Vorzüge. Sie war frisch, keck, sachlich, kurz angebunden, effektvoll im großen und kleinen, wirkte bald auf das Gemüt und bald auf die Sinne, hin und wieder sogar auf den Geist; sie verhielt sich zur Weissenthurn, wie Meyerbeer zu Mozart; sie war moderner und liebte eine berauschende Instrumentalmusik. Freilich, ihre erste Sturm- und Drangperiode hatte sie nur zum Lieblinge der Gallerie gemacht. Wer kennt nicht den „Freiknecht Hinko", eine mit Knalleffekten geladene dramatische Mine? Wer nicht „Pfeffer-Rösel" (1833), dies süße Nürnberger Pfefferkuchenstück mit seiner im Munde zergehenden Naivetät? Frau Birch las damals in ihren Mußestunden Novellen von Storch und Döring, wie sie später Romane von Dumas, George Sand, Friederike Bremer und Auerbach las. Es kam auf den Nahrungsstoff an, den sie dramatisch assimilierte; von der Lektüre der Frau Birch hing nicht bloß das Geschick des deutschen Theaters ab, sondern auch die Kunsthöhe ihrer eigenen Schöpfungen. Denn ihre lebendig angeregte Phantasie hatte stets die dramatischen Rubriken zur Hand, in welche sie den Stoff hineinpaßte; während des Lesens verwandelte sich ihr Alles in Akte und Szenen; sie sah die Gestalten auf der Bühne vor sich, sie besaß eine große theatralische Intuition. Ohne Frage ist es keine leichte Kunst, einen Koffer so geschickt zu packen, daß recht viel hineingeht! Frau Birch besaß diese Kunst in einem hohen Grade. Sie packte einen Roman in ein Drama, ohne daß ein Zipfelchen davon hervorhing oder irgend ein Charakter gedrückt wurde. Dies zeugte von Umsicht und Oekonomie. Kurz, so vielseitige und praktische Gaben mußten zur Geltung kommen, sobald der Zufall ihnen günstigere, feinere Stoffe entgegenbrachte; freilich mußten es Stoffe sein, die nicht, wie „Johannes Guttenberg" (1836) oder „Rubens in Madrid" (1839) einen allzu idealen Anstrich hatten; denn das Naturell der Frau Birch hatte eine gewisse Erdschwere, welche keinen freieren Flug verstattete. Dagegen waren die Kinder ihrer Muse der gesellschaftlichen Verfeinerung zugänglich; sie konnten sich sowohl in die Salontoilette des französischen Intriguenstückes finden, als sie sich auch anständig genug im sittsamen Häubchen der deutschen Ifflandiade ausnahmen. Auf diesen beiden Feldern erblühten der Dichterin unverhoffte Lorbeeren, um so mehr, als sie Takt genug besaß, alles Altväterische zu vermeiden und die Mode des Tages mitzumachen. Zu den Hofintriguenstücken gehören „die Marquise von Vilette" (1847), „Anna von Oesterreich" (1850), „ein Billet"

(1851), „ein Ring“ u. a. In diesen Dramen herrschen ein richtiges Kostüm und anständige Manieren; die Verwickelung ist, besonders in den beiden ersten, nicht ohne Spannung, obgleich im „Billet“ bis zur Abspannung verworren; die Charakteristik entspricht der heutigen mittleren Darstellungskunst und giebt ihr manche glückliche Handhabe zu ihrer Bewährung, wenn sie auch nirgends in die Tiefe geht. Richelieu freilich ist ein mattes Daguerreotyp des großen Staatsmannes und nicht viel mehr, als eine Statistenrolle, und Bolingbroke erreicht weder sein historisches, noch sein Skribesches Urbild. Dagegen sind Charaktere, wie d'Artagnan u. a., von wohlthuender Frische und aus einem Gusse. Ebenso große Erfolge hat Frau Birch den Dramen der zweiten Gruppe, ihren bürgerlichen Schauspielen, zu verdanken, mochten sie nun selbständig aus ihrer Phantasie entspringen, wie „Eine Familie“ (1849), oder, wie „Dorf und Stadt“, einer Erzählung oft mit wörtlicher Benutzung des Dialoges nachgedichtet sein. Beide können es mit den meisten Stücken von Iffland aufnehmen: denn in beiden herrscht große Wahrheit und Frische der Charakteristik und dabei ein richtiger Takt in der Benutzung von Zeitstimmungen und modern-bürgerlichen Verhältnissen. Freilich ist die Charakterzeichnung nicht von allen Uebertreibungen frei. Die unerschöpfliche Redseligkeit der Brauerswitwe macht einen ermüdenden Eindruck, und viele Kleinlichkeiten der bürgerlichen Lebensprosa wirken in der mikroskopischen Darstellung komisch. Das Drama „Dorf und Stadt“ war bekanntlich Veranlassung zu einem Prozesse, durch welchen Auerbach, der Verfasser der „Frau Professorin“, einer Dorfgeschichte, nach welcher das Drama bearbeitet ist, sein geistiges Eigentumsrecht wahren wollte. Die beiden ersten Akte von „Dorf und Stadt“ sind anmutige idyllische Gemälde, deren poetischer Eindruck allerdings ein Verdienst Auerbachs ist; die letzte Hälfte des Stückes dagegen setzt an die Stelle dieser edlen Einfachheit teils den trivialen und verschrobenen Dialog des Salons, eine kecke und kokette Naivetät, teils die Tragik einer innerlich hohlen Sentimentalität. So parodiert sich die rührende Versöhnung des Schlußaktes von selbst; denn ein Frieden, der im Rausche geschlossen wird, verspricht keine Dauer, und die Befriedigung, die das nachhause gehende Publikum über diese zweifelhaft beleuchteten Szenen des ehelichen Glückes empfindet, wird immer nur eine halbe bleiben, weil sich dies Glück bei innerem Zwiespalte der Charaktere nicht auf vorübergehende Stimmungen gründen kann. Spätere Dramen der Frau Birch: „der Pfarrherr“, in welchem sie ihr bescheidenes Scherflein zur modernen Tendenzdramatik beitrug, „Im Walde“ (1854), einige idyllische Szenen nach einem Romane von George

Sand, und die „Rose von Avignon", ein Rückfall in die jugendliche Sturm- und Drangepoche, in welchem die Dichterin nicht bildlich, wie mit ihren früheren Stücken, sondern thatsächlich die ganze Bühne überschwemmte, „die Dame in Weiß", ein grelles Effektstück u. a.: alle diese Produktionen erreichten weder den Wert, noch die Erfolge der vorausgehenden. Dagegen errangen „die Waise von Lowood" (1857) und „die Grille" (1858) wieder Bühnenerfolge, welche die aller andern zeitgenössischen Dichter weit hinter sich ließen. Die Heldin des ersten Stückes ist eine Gouvernante der Currer Bell; die des zweiten eine kleine Landhexe der George Sand. Beide, Jane Eyre wie Fanchon, fesseln durch eine etwas spröde Jungfräulichkeit, welche, durch die Liebe besiegt, sich in vollen Akkorden des hingebenden Gemütes erschließt. Beides sind originelle und höchst dankbare Aufgaben für junge Künstlerinnen. Die Rüstigkeit, Tüchtigkeit, ja Unentbehrlichkeit der Frau Birch verdient gewiß volle Anerkennung. Auch hat ihre ganze Wirksamkeit, da sie gar keinen Charakter hat, mindestens auch keinen schädlichen, und eine nirgends krankhafte Solidität des deutschen Gemütes, eine hausmännische Bravheit liegt vielen ihrer Stücke zu Grunde. Dies vorherrschend deutsche Element unterscheidet ihre Dramen, sowie die Stücke des bühnenpraktischen Adami („Ein deutscher Leineweber", „Königin Margot", „Provinzialunruhen") und des oft mit Adami identifizierten Frohberg („Ein Hollandsgänger" u. a.) von den französischen Effektdramen, mit denen sie die Herrschaft über die Bühne teilen mußten; denn die Bearbeiter dieser Stücke eröffneten der einheimischen Industrie eine bedenkliche Konkurrenz. Die Keckheit des Effektes und der Motivierung, eine sozialistische Tendenz, welche in einer sehr planen und einleuchtenden Ausführung die Gemüter des Volkes ergriff, das scharfe anatomische Messer, welches an soziale Zustände gelegt wurde und sich bisweilen in ein Guillotinenmesser für die privilegierten Stände verwandelte, das große drastische Interesse des Stoffes: alles dies sicherte der Boulevardsdramatik auch in Deutschland schon zur Zeit von Frau Birch einen nicht unbedeutenden Erfolg. Zwar scheiterten einzelne Dramen, wie „Clarisse Harlowe", eine Notzuchtstragödie mit grellster Beleuchtung, weil sie das deutsche Sittlichkeitsgefühl zu brutal verletzten; aber „Marie Anne", „der Lumpensammler", „der Bajazzo und seine Familie" machten triumphierend die Runde über die deutschen Bühnen und wurden Lieblingsstücke des großen Publikums, trotz der begründeten Ausstellungen der deutschen Kritik, welche das Verzerrte und Unwahre in Situationen und Charakteren und das Unkünstlerische in ihren groben Nerven- und Sinnenreizen nachdrücklich hervorhob.

Ein Jahrzehnt später folgten die Kamelienbamen, die Damen der Halbwelt, die gesellschaftlichen Typen eines Augier, Sardou und anderer französischer Autoren, welche namentlich auf der Wiener Burg eine Stätte fanden.

Der Einfluß auf die deutsche Produktion konnte nicht ausbleiben; er zeigte sich besonders in Stücken, die, dem Vorbild der französischen Comédie nachgedichtet, zwischen Schauspiel und Lustspiel in der Mitte stehen, bald den einen, bald den anderen Titel führen, die wir aber an dieser Stelle betrachten wollen. Paul Lindau aus Magdeburg, ein gewandter und pikanter Feuilletonist, hatte in seiner „Marion“ ganz nach französischem Muster gedichtet; die Heldin machte die berüchtigte Stufenleiter des inferno der demi-monde durch: Spielhaus, Bordell und Spital; einzelne Szenen des Stückes zeugten indes von glücklicher Ausbeutung des theatralischen Effektes. „Maria und Magdalena“ (1872) vermied die bedenklichen Aeußerlichkeiten der französischen demi-monde-Komödie; es war ein Stück, welches sich in der Mischung rührender Szenen und pikanter Genrebilder gefiel und gerade dadurch einen der seltensten Saisonerfolge der neueren Zeit davontrug. Der Dialog ist fast durchweg feuilletonistisch geistreich, doch auch in den ernsteren Szenen graziös und elegant; der Aufbau aber novellistisch, mit Verleugnung der dramatischen Grundregel, das Publikum von Anfang an mit ins Geheimnis zu ziehen, die Charakteristik ohne die Intuition des geborenen Dramatikers. So ist z. B. Mariens Vater in der Vorgeschichte ein strenger, unerbittlicher Brutus, im Drama selbst ein gutmütiger Geck. „Diana“ (1873) hatte in bezug auf Frische und Gewandtheit des Dialogs ähnliche Vorzüge wie „Maria und Magdalena“, doch die successive Polygamie der Heldin erregte wenig Sympathie. Daß sie am Schluß die eigentliche komische Person des Stückes heiratet, einen auf seine berühmten Bekanntschaften eingebildeten Verehrer, dessen Urbild übrigens in einem Paul de Kockschen Roman zu suchen ist, war eine etwas abstoßende Lösung des Problems, und der Dichter hätte wohl daran gethan, seine Heldin diesen Heiratsantrag ablehnen zu lassen, wodurch das Stück ausnehmend gewonnen hätte. Wenig sympathisch sind auch die Szenen zwischen Vater und Sohn, die an die beiden Klingsberg erinnern. In das Gebiet des harmlosen deutschen Lustspiels lenkte Paul Lindau mit „Ein Erfolg“ (1874) ein; das Stück hat einige ergötzliche Szenen und allerlei litterarische Anspielungen, die weniger pasquillartig sind, als das Berliner Publikum an dem stürmischen Abend der ersten Aufführung anzunehmen schien; die eigentliche dramatische Verwickelung ist aber durchaus unbedeutend und ohne Spannung; das Stück ist ein graziöses dramatisches Feuilleton. Die Kunst des Feuilletons besteht eben darin, aus etwas

Schaum des Esprit eine schillernde Seifenblase zu bilden und die Kunst des feuilletonistischen Dramatikers darin, dafür zu sorgen, daß diese Seifenblase in vier Akten nicht vor den Augen des Publikums zerplatzt. „Tante Therese“ (1876) hat etwas Altjüngferliches, hier hört man die Nadeln am dramatischen Strickstrumpf Lindaus ermüdend klirren. Die Farbengebung ist zu wenig intensiv. Das gilt auch von dem „Johannistrieb“ (1877), obschon dies Stück uns als das stimmungsvollste Lindaus erscheint mit seiner spätsommerlichen Beleuchtung. Alles Problematische und Herausfordernde fehlt diesen beiden Stücken, welche zusammengehörige Dioskuren sind; das eine ist der Pendant des andern. Tante Therese ist die reife Jungfrau, Philipp Harold der Junggeselle, die sich beide verjüngen durch die Liebe. Harold liebt ein Mädchen, die eine unvergeßliche Reminiszenz seines Lebens in ihm wachruft. Während Therese nur eine Anweisung auf die Zukunft am Schluß des Stückes erhält, wird Philipp Harold der Gatte des Mädchens, das sein Herz gewonnen hat. Die Grundstimmung dieser Stücke ist diejenige der dramatischen Idylle; der burschikose Ton tritt zurück gegen die vibrierenden Saiten des Gefühls. Es ist nicht mehr die alte Frische; wenn auch mehr Wahrheit in den Charakteren ist. In das Fahrwasser der Tendenz lenkte Lindau ein mit seiner „Gräfin Lea“ (1879); die Heldin des Stückes ist eine edle Jüdin, die an einen Grafen verheiratet war und mit den gräflichen Agnaten Prozeß führt. Die Grundlagen des Stückes sind juristisch zweifelhaft; die Verherrlichung des Judentums, zu der sich ein christlicher Freiherr hergeben muß, tritt zu direkt tendenziös auf, und die Komposition ist wenig kunstgerecht, da der vierte Akt sich in episodische Genrebilder zersplittert.

Lindau ist ein Nachtreter der neufranzösischen Komödie; doch vergebens würde man in seinen Stücken gewagte soziale Probleme suchen, dazu ist der Autor zu praktisch; er weiß, daß sich solchen Stücken in Deutschland die ersten Bühnen verschließen würden. Was er seinen Mustern jenseits des Rheins abgesehen hat, ist nicht der problematische Inhalt, sondern die theatralische Technik, der feinere gesellschaftliche Dialog und gewisse stehende Figuren. Zu diesen gehören in erster Linie die naiven ingenués, die stereotyp sind in allen Lindauschen Stücken, doch das sind keine deutschen Mädchen. In Frankreich, wo die Töchter in Pensionen und Klöstern erzogen werden, wo man alles von ihnen fernhält, was den Blütenstaub von den Schwingen ihrer Psyche abstreifen könnte, da ist die ingenué typisch, das normale Mädchen der Gesellschaft, wie es zwischen Pension und Ehe herumflattert in den Salons als weißes Blatt, das erst nachher mit allerlei Hahnenfüßen vollgekritzelt wird. In Deutschland giebt es solche ingenués nur als Aus-

nahmen in dem Winkel irgend einer Idylle oder als aparte Naturwunder. Die deutschen Mädchen sind viel zu reflektierend, ihre Erziehung ist nicht derartig, daß die hundert Eindrücke der Gesellschaft, des Lebens, die verschiedensten Bildungselemente von ihnen ferngehalten würden. Lindaus junge Heldinnen sind undeutsche Nachzeichnungen der französischen Schablonen. Ueberhaupt ist die Welt seiner Dramen nicht sehr reich; die Porträts seines dramatischen Albums lassen sich nach ihrer Familienähnlichkeit in mehrere Gruppen sortieren. Doch innerhalb dieses Kreises bewegt sich die Muse des Autors gewandt und keck; er schiebt ein paar Figuren mit großer Routine hin und her; er ist elegant im Dialog, weiß ihm gelegentlich anmutende Wärme zu geben, und wenn man sich auch niemals für seine Charaktere interessiert, so weiß er doch die Situationen oft interessant zu machen.*)

In Lindaus Bahnen wandelt ein jüngerer deutscher Lustspieldichter, Hugo Bürger (Lubliner),**) der zuerst mit einem historischen oder vielmehr litterar-historischen Lustspiel: „Die Modelle des Sheridan" auf die Berliner Hofbühne kam. Das Stück war etwas weitschweifig in seinem Aufbau und Dialog, hatte aber einzelne Szenen, die von Talent zeugten. Neuerdings hat der Autor mit drei Stücken: „Gabriele," „Eine Frau ohne Geist" und „Auf der Brautfahrt" am Berliner Hoftheater großen Erfolg gehabt; ohne Frage spricht sich ein Talent für Situationsmalerei und psychologische Detailzüge in denselben aus; doch seine Darstellungsweise entspricht nicht den Regeln, welche die Dramaturgie als endgültig für dramatische Kompositionen festgestellt hat. Sie geht in der Motivierung in die Breite, ohne damit die Motive zu verstärken, und schiebt novellistische Illustrationen mit zurückliegender Vergangenheit, lange Erzählungen breit in die bereits vorgeschrittene und zum Schluß eilende Handlung ein. Außerdem gehen zwei Handlungen bei ihm nebeneinander her, die weder durch äußern Kausalnexus, noch durch einen gemeinsamen Grundgedanken miteinander verknüpft sind. Dadurch erscheinen seine Stücke nach der einen Seite schwerfällig durch die Häufung der Motive, nach der andern locker und zusammenhanglos durch das gleichgültige Nebeneinander zweier selbständigen dramatischen Strömungen. Die französischen Einflüsse, besonders diejenigen Victorien Sardous, zeigen sich in vielen Einzelheiten der Bürgerschen Stücke: wir erinnern in der „Frau ohne Geist" an die Briefszenen, die uns die pattes de mouche lebhaft ins

*) „Theater" von Paul Lindau. (3 Bde. 2. Aufl. 1879.)

**) „Theater" von Hugo Bürger. „Der Frauenadvokat," Lustspiel in drei Akten. „Die Modelle des Sheridan," Lustspiel in vier Akten (1877).

Gedächtnis zurückrufen, an die Mitwirkung des Geruchsinnes bei dramatischen Kombinationen. Werner riecht den im Kamin verbrannten Brief, ähnlich wie sich die abenteuernde Gräfin in „Dora" als Diebin des Dokuments durch den Parfüm verrät, mit dem sie alle Aktenstücke durchduftet hat.

In „Gabriele," einem Stück von weit größerem Zusammenhalt als „Die Frau ohne Geist", ist die Verwickelung selbst in einer äußerst komplizierten Weise eingeleitet: es bedarf dazu einer so genauen Lokalaufnahme, wie sie bei Kriminalprozessen erforderlich ist. Ohne das Verhältnis der Räumlichkeiten zueinander versteht man den ganzen Konflikt nicht; „das Logis" ist die Mutter desselben, der diftelnde Verstand der Vater. In der weitern Ausführung, so viel Peinliches sie bietet, zeigt sich das Talent des Autors in manchen Szenen, die mit psychologischer Feinheit ausgeführt sind; die Lösung muß aber wieder an jene Voraussetzungen anknüpfen. „Gabriele" trägt indes das Gepräge des Schauspiels, der Comédie larmoyante, deutlich an der Stirn. Dagegen ist „Die Frau ohne Geist" ein wirkliches Lustspiel, mit einem echten Lustspielmotiv, das aber weder an und für sich genügend erklärt noch genügend ausgebeutet ist. Dies Mädchen wird teils für dumm gehalten, ohne es zu wollen, teils stellt sie sich dumm. Diese doppelte Motivierung spielt ineinander; doch bleibt sie ohne dramatisch eingreifende Wirkung; denn schon im zweiten Akte läßt sie die Maske fallen und erobert sich durch ihre Klugheit einen Mann. Es folgt dann noch ein Nachspiel, das ihr zu einem wohlfeilen Triumphe über eine Nebenbuhlerin verhilft. Dies an einen Vorgang des frühern ersten Aktes sich anrankende Nachspiel bietet allerlei Detail, das auf der Bühne sich wirksam macht, ist aber mühsam zusammengeklügelt. Eine zweite Geschichte, die Novelle der Bettlerin von Santa-Croce, schiebt sich ohne jede äußere oder innere Beziehung auf die Haupthandlung breit in dieselbe ein. Der Dialog des Stückes hat zwar keinen schlagenden Witz, doch er hält, mit wenigen Ausnahmen, die rechte Mitte eines gefälligen Konversationstons ein.

„Auf der Brautfahrt" beruht auf beliebten Lustspielverwechslungen; die Handlung ist nicht überzeugend genug motiviert.

Den eleganten Ton des Salons hat von den neueren Dramatikern keiner so glücklich getroffen, wie Adolf Wilbrandt, dessen vielseitiges Talent, wie wir sahen, ebenso in der Tragödie heimisch ist. Wilbrandt gehört im Lustspiel der Bauernfeldschen Schule an: das Herüberwirken neufranzösischer Einflüsse ist nicht in störender Weise bemerkbar. In den reizenden Einaktern „Jugendliebe" (1872) und „Unerreichbar"

(1870) herrscht die feine Grazie des echten Lustspiels; die Schwierigkeit, eine Handlung mit dramatischer Gliederung in einen Akt zusammenzudrängen, eine Entwickelung, ja, einen Umschlag der Gesinnung und Neigung innerhalb einer so kurz gemessenen Bühnenzeit zu bieten, ist von dem Dichter mit Glück überwunden. Freilich muß das Publikum und die Kritik kleine Zugeständnisse an die Illusionen der Bühne und an die dramatische Uhr machen, die nicht ganz nach der Stadt- und Ratsuhr geht. In den größern Salonlustspielen Wilbrandts fehlt indes die ausdauernde Kraft des Humors, wir möchten sagen, das dramatische Wachstum. Die Klippe für Wilbrandt, den Lustspieldichter, ist Wilbrandt, der Novellist. Die Novelle hat andere Voraussetzungen als das Lustspiel; sie greift in der Handlung ebenso zurück wie vorwärts, sie liebt das feine psychologische Problem. Das Lustspiel „Die Maler" (1872), in seiner Art ein Kabinetsstück mit sprudelnder Frische des Dialogs und hinreißender Heiterkeit der Situationen, hat doch auch einen novellistischen Zug. Die Wandlungen in dem Verhältnis zwischen Oswald und seiner Verlobten Leonore sind für das Lustspiel zu plötzlich, zu brüsk: es fehlen jene motivierenden Vermittelungen, welche die Novelle ausführen kann. Dagegen ist die junge Malerin Elsa, die sich aus einer grauen Motte in einen schönen Schmetterling verwandelt und sich aus dem Sächlichen ins Weibliche übersetzt, eine originelle dramatische Gestalt, und bei ihr ist es auch ausreichend motiviert, wie sie die Kunst aufgiebt und ihr Herz findet. „Die Vermählten" (1872) sind mit sehr bunter theatralischer Haltung doch eigentlich eine dramatische Novelle, der es an gewissen markierten Einschnitten fehlt und deren spleenhafte Voraussetzung von bizarrer Art ist, wie überhaupt die komischen Arabesken und Figuren an Barockschnitzwerk erinnern. Einen stark novellistischen Beigeschmack hat auch „die Reise nach Riva" (1877); einleuchtender ist die dramatische Entwicklung in der Komödie: „Auf den Brettern," in welcher eine Künstlerin die Heldin ist, die infolge einer aus Liebe geschlossenen Ehe auf die Bühne verzichtet, aber unglücklich durch solchen Verzicht wieder zu ihrer Kunst zurückkehrt. Weniger gelungen ist das Lustspiel: „Ein Kampf ums Dasein" (1874), welches zu seinen Ungunsten an „Die zärtlichen Verwandten" von Benedix erinnert. „Die Tochter des Herrn Fabricius" (1879) ist ein Sensationsdrama mit stark kriminalistischem Beigeschmack, der Held ein entlassener Zuchthaussträfling, ein verurteilter Dieb und Räuber. Die Szene des Wiedersehens zwischen Vater und Tochter ist eine Perle des Stückes, dessen Motivierung in den letzten Akten allzu verkünstelt ist.

Wenden wir uns von der Salondramatik wieder der bürgerlichen zu.

Eine Stufe höher als die etwas bunte dramatische Putzwarenhandlung der Frau Birch stehen die bürgerlichen Familiendramen eines Eduard Devrient und der Prinzessin Amalie von Sachsen, in denen die Darstellungsweise Ifflands, mit größerer geistiger Vertiefung und auf den modernen Horizont visiert, ihre Auferstehung feierte. Eduard Devrient aus Berlin (1801—1817) eine sinnige platonische Natur von großer Klarheit und Bestimmtheit der Anschauungen, hat sich um die geistige Beleuchtung der deutschen Bühnenzustände unleugbare Verdienste erworben. Seine bereits erwähnte „Geschichte der deutschen Schauspielkunst“ (Bd. 1—5, 1848—1874) bildet die notwendige Ergänzung zu Rötschers Schriften. Seine Schrift: „Das Nationaltheater des neuen Deutschlands“ (1849) enthält im energischen Stil warmer Ueberzeugung so wesentliche Gesichtspunkte der Reform, einer Reform, welche das Bühnenwesen nicht einseitig isoliert, sondern seinen Zusammenhang mit dem ganzen geistigen und nationalen Leben festhält, daß alle künftigen Bestrebungen an sie wieder anknüpfen müssen. Seine Dramen („Dramatische und dramaturgische Schriften,“ 10 Bde., 1846—1873) bewegen sich auf dem eng abgegrenzten Boden, auf dem seine poetische Begabung, die Begabung eines darstellenden Künstlers, sich heimisch fühlte; aber sie bewegen sich mit großer Sicherheit und Anmut und einer seelenvollen Wärme des Ausdruckes. Es sind Herzensgeschichten, die im Kreise moderner Lebensverhältnisse spielen. Neben vortrefflicher technischer Ausführung der szenischen Komposition und der Charakteristik fesselt ein tieferes und innigeres Hinabsteigen in das Seelenleben, als wir es bei Iffland finden. Wohl gilt auch Eduard Devrient, wie Iffland, das Detail des Individualisierens für die höchste Kunst des Dramatikers, weil beide während des Produzierens die praktischen Zwecke der Darstellung vorzugsweise vor Augen haben; aber die Wärme des Gemütes ersetzt doch bei ihm den poetischen Hauch, den wir nur selten in den Ifflandiaden finden. Ueberhaupt beruht seine Moralität nicht auf bloß spießbürgerlicher Grundlage, es sind modernere Elemente, welche sich in seinen Dramen spiegeln. So z. B. in den „Verirrungen“, in denen die Kaprizen eines weiblichen Herzens, das sich zu einer ganz unpassenden, fast komischen Neigung zu einem Bauerntölpel verirrt, mit ebenso vieler Kühnheit, wie Wahrheit gezeichnet sind. Gerade die praktische Welt- und Menschenkenntnis, mit welcher die gesellschaftlichen Verhältnisse und alle Nebencharaktere geschildert werden, giebt uns ein seltenes Gefühl von Sicherheit, welches auch der ganzen Darstellung selbst bei gewagten psychologischen Uebergängen innewohnt. Einer noch größeren Einfachheit in der Komposition und Ausführung befleißigt sich die Prinzessin Amalie von Sachsen (1794—1870) in ihren

liebenswürdigen Schauspielen*), welche jede Würze des Effektes und Kontrastes verschmähen und dennoch durch die sorgsame Charakterzeichnung, durch die Feinheit psychologischer Züge, durch milde Beleuchtung und harmonische Anschauung der Lebensverhältnisse eine angenehm anregende Wirkung ausüben. Es weht ein Geist des Wohlwollens und echt menschenfreundlicher Gesinnung durch diese Stücke, welche ihnen ein heiteres, festtägliches Gepräge giebt und auch mit den einfachsten Mitteln eine erwärmende Spannung hervorruft. Auch wo die Verfasserin Sonderlinge zeichnet, wie den „Doktor Löwe" im „Oheim", wird sie niemals so bizarr, wie die originellen Kraftdramatiker oft bei ihren gewöhnlichen Charakteren. Durch die meisten ihrer Stücke zieht sich als Grundgedanke die Verherrlichung des geistigen und sittlichen Kernes auch in der rauhen und wenig versprechenden Schale. Diese Verklärung des inneren Wesens gegenüber der äußeren Form finden wir eben bei jenem Doktor Löwe im „Oheim", bei dem Landjunker Rudolf im „Landwirt," dem Grafen Paul im „Majoratserben." Alle diese unbeholfenen oder mit komischen Eigentümlichkeiten behafteten Helden triumphieren über die feingebildeten Kinder der Welt, die im Gefühle ihrer Ueberlegenheit einen solchen Sieg nicht für möglich halten. Darauf beruhen die echt dramatischen Ueberraschungen, welche die Dichterin zu bereiten weiß. An ihre Darstellungsweise erinnert das „Nähkäthchen" von Theodor Apel („dramatische Werke", 2 Bde., 1856), ein ansprechendes, einfach-biederes Stück, das durch kunstlose Mittel eine gerechtfertigte Rührung hervorruft.

Wenn unser Bühnenschauspiel sich an Iffland anlehnt, so hat unser bürgerliches Lustspiel die Bahn, die Kotzebue ihm eröffnet hat, bis jetzt nicht verlassen, und nur auf dem Gebiete der Posse haben sich neue und eigentümliche Erscheinungen und Richtungen aufgethan. Das Lustspiel hat wohl eine moderne Färbung angenommen, die ihm nie fehlen wird, da es aus der gleichzeitigen Gesellschaft heraus- und wieder in sie hineingedichtet wird; aber seine Grundzüge sind unverändert geblieben, und selbst die Charaktertypen haben nur geringe Wandelungen erlitten. Wir begegnen stets einer Liebesintrigue, die über größere oder geringe Hindernisse triumphiert; wir begegnen sonderbaren Onkeln und lächerlichen Tanten, drolligen

*) „Originalbeiträge zur deutschen Schaubühne" (6 Bde., 1838—1842. Neue Folge. Erster Band 1844). Neuerdings hat Robert Waldmüller „dramatische Werke der Prinzessin Amalie, Herzogin zu Sachsen" (5 Bde., 1873—74) herausgegeben, dieselben mit einer anziehenden Charakteristik der Verfasserin ausgestattet und auch einige bisher weniger bekannte Dichtungen von mehr romantischer Richtung und in mehr dichterischem Stil mit aufgenommen.

Bedienten und naiven Kammerjunkern, glücklichen ersten und unglücklichen zweiten Liebhabern und den unsterblichen Lieblingsfiguren Kotzebues, den dummen Jungen vom Lande und aus der Stadt. Höchstens sind noch jüdische, verbildete Bankiers, Vertreter einer affektierten Geldaristokratie, und geckenhafte Litteraten hinzugekommen. Unsere Komödie ist vorzugsweise Familienlustspiel; über den Kreis der Famile greift sie selten hinaus und bleibt so der herkömmlich überlieferten Form getreu. Die Bühne wird durch sie jeden Abend in ein neues Heiratsbüreau verwandelt, ein Kreis, der nachgrade erschöpft ist; denn wo sollen neue Situationen und Verwickelungen auf diesem Gebiete herkommen? Unsere meisten Lustspieldichter beschränken sich auf ein kombinatorisches Spiel, indem sie Situationen aus früheren Stücken neu zusammenschieben oder Charaktere modisch zustutzen, die bereits im alten Kostüme über die weltbedeutenden Bretter gewandelt sind. Staat und Gesellschaft berührten nur in flüchtigen Streiflichtern, wie im „Salzdirektor" von Putlitz, oder mit schüchterner Allegorie, wie in „Großjährig" von Bauernfeld, das abgegrenzte Gebiet des Lustspiels. Bedeutendere satirische Anläufe haben einige bereits oben erwähnte Autoren unternommen, Freytag in den „Journalisten" und Gutzkow in „Lenz und Söhne", in einer Richtung, in welcher eine ersprießliche Fortentwickelung des modernen Lustspieles möglich scheint. Es fehlte ihm bisher selbst, wo es Zeitthorheiten geißelte, das geistige Arom; eine alles abplattende Mittelmäßigkeit konventioneller Formen und oberflächlicher Beziehungen ließ keine kaustische Schärfe, keine tiefer eingreifende Satire aufkommen; man fürchtete sich, den Ton eleganter Geselligkeit, der über alles im Fluge hinweggleitet, durch zu gewichtige Schärfen des Gedankens zu unterbrechen. Wo der Lustspieldichter eine ernste Miene annahm, da warf er sich in die Positur einer priesterlichen, aber trivialen Moral, der alle Grazien des Humors ausgeblieben waren. Was dem Familienlustspiele, dem Kotzebueschen Schablonenstücke, im Durchschnitte fehlt, ist der tiefere Humor. Man weiß oft nicht die Grenzlinie zwischen diesem Lustspiele und dem Schauspiele herauszufinden; eines ist so bürgerlich nüchtern, wie das andere, und nur der größere Raum, der den komischen Episoden eingeräumt ist, giebt einen äußerlichen Unterschied an die Hand. Die tiefere Weltanschauung, die auch Kotzebue nicht besaß, fehlt fast allen seinen Nachfolgern. Daher können nur Autoren von wahrer geistiger Ueberlegenheit das deutsche Lustspiel verjüngen und in neue Bahnen lenken. Bei unsern Lustspieldichtern kann die kritische Physiognomik im ganzen nur geringe Studien machen: denn es herrscht bei ihnen eine

durchgängige Familienähnlichkeit, so daß ihre Porträts keiner ausführlichen Unterschriften bedürfen.

Hinter Kotzebue zieht seine alte Garde einher, trefflich exerzierte, tapfere, aber auch lustige und liederliche Gesellen; der Hamburger Lebrun, ein geschickter und fruchtbarer Bühnendichter mit französisch würzhaftem Geiste und ansprechender Grazie, der Breslauer Eßkünstler Karl Schall, mit seiner gesunden Laune, welcher mit aufgestreiften Hemdärmeln mit dem großen Löffel in die dampfende Suppenterrine des geselligen Lebens greift und einige Brocken köstlichen Humors hervorholt. Seine „unterbrochene Whistpartie" mit dem Charakter des Käferjägers Scarabäus macht einen durchaus erheiternden Effekt. Ihm schließen sich an: Albini, gefällig, leicht, gewandt („Kunst und Natur"); P. A. Wolff, der Dichter der volkstümlichen „Preciosa," eines Stückes, in welchem neben dem Zigeunertum auch der Humor der großen Retiraden seinen typischen Ausdruck gefunden („der Kammerdiener, „der Mann von fünfzig Jahren"); Clauren, novellistisch, süßlich, ohne Kraft und Wahrheit „der Wollmarkt," „das Vogelschießen"); Kurländer, der Herausgeber eines dramatischen Almanachs, den er mit zahlreichen Spenden bereichert; Herzenskron, Lembert in Oldenburg, Ellmenreich u. a. Theodor Hell (Karl Theodor Winkler aus Waldenburg in Sachsen, geb. 1775), seit 1823 Herausgeber des „dramatischen Vergißmeinnicht," hat eine langjährige unermüdliche Thätigkeit mit Glück darauf verwendet, französische Produktionen der leichteren Art der deutschen Bühne und unseren nationalen Verhältnissen anzupassen; er hat durch diese leichtblütige französische Dramatik auch der deutschen Lustspielmuse eine größere Beweglichkeit und praktische Sicherheit gegeben. Seine Originalstücke haben indes einen vorwiegend deutschen Charakter und gefallen sich besonders darin, durch altmodische und schwerfällige Charakterchargen eine komische Wirkung zu erzielen. Einzelne, wie „Glückswechsel" oder „die Marionetten" („Neue Lustspiele" 1807, erster Band), haben eine echt poetische Grundidee, welche auch vielen neuen Possen zu Grunde liegt; wir sehen die Menschen wie Marionetten an den Fäden der Fortuna tanzen, kleinmütig und übermütig, spröde und liebedienerisch, je nach den wechselnden Launen der Glücksgöttin.

Einen noch dauernden Einfluß auf das heutige Bühnenrepertoir üben zwei Lustspieldichter aus, deren Begabung sich ebenfalls an ausländischen Mustern schulte, die Berliner Karl Blum*) (1785—1844) und Karl

*) „Lustspiele für deutsche Bühnen" (1824); „neue Bühnenspiele"; (1828); „Vaudevilles für deutsche Bühnen und gesellige Zirkel" (1825); „neue Theaterspiele" (1830); „Theater" (4 Bde., 1839—44).

Töpfer*) (1792—1871). Beide sind nicht gerade sorgsam in Angabe der Originale, die sie allerdings mit großer Gewandtheit verdeutschten, indem sie Fremdartiges weder in Empfindungen und Gedanken, noch in den bestimmten Lebensverhältnissen stehen ließen. Dabei sind sie im höchsten Grade dramatisch lebendig. Bei Karl Blum ist alles Aktion; hier findet sich keine Hemmung, weder durch humoristische Exkurse, noch moralische Redensarten oder süßliche Sentimentalitäten. Die Personen, welche in den Reisewagen dieser Stücke gepackt sind, dürfen an keiner Station lange verweilen; denn der Dichter selbst läutet rasch die Klingel zur Weiterfahrt, indem er wohl weiß, wie gefährlich die Kunstpausen der Handlung dem Erfolge werden können. So ist z. B. „der Ball zu Ellerbrunn“ nach Rotas „la fiera,“ „der Vicomte von Letorières“ nach Bayard, „die beiden Briten“ nach Merville gedichtet; aber die meisten dieser Bearbeitungen machen den Eindruck deutscher Originalstücke. Blums wirkliche Originallustspiele, wie „Tempora mutantur“ sind etwas schwerfälliger; Humor und Witz haben zu viel Vorspann aus Kotzebues dramatischer Posthalterei, aber sie sind frei von Kotzebues Sentimentatität und schlagen zuweilen auch gemütvolle Töne an.

Noch produktiver als Blum ist Töpfer, ein praktischer Kopf, der das dramaturgische Gewerbe versteht und sich vom Zeitgeiste soufflieren läßt. Er besitzt in ausgebildeter Weise die eine Seite des echten Lustspieldichters, den Strömungen der Mode und des Tages zu folgen und allen wechselnden Stichwörtern Gehör zu schenken. Wenn aber irgend eine Mode oder Richtung die Gunst des Zeitgeistes verscherzt hat, da ist er rasch mit der satirischen Geißel hinterher. Dagegen fehlte ihm, wie allen diesen Autoren, der tiefere Humor, welcher selbstgewiß über den flüchtigen Erscheinungen des Tages steht und, ohne aufdringlich zu sein, doch den vergänglichen Schein mit Blitzen aus der Tiefe des unvergänglichen Wesens beleuchtet; es fehlt ihm der Humor, der die Zeit begreift und beherrscht und läutert und mit einem großen poetischen Auge auf den kleinen Verwickelungen des Lebens ruht. Zu dieser Poesie hat sich unser modernes Lustspiel überhaupt selten aufgeschwungen, obgleich es nur durch sie den Standpunkt Molières und Kotzebues überwinden konnte, ohne gerade in Shakespearomanie und romantische Schwärmereien zu verfallen. Töpfer hat auch das historische Lustspiel gepflegt, doch nur im Geiste der genrehaften Anekdote, wie in „des Königs Befehl“ und den ernsteren Dramen: „der Tagesbefehl“ und „Karl XII. auf der Heimkehr.“

*) „Lustspiele“ (7 Bde., 1830—51); Karl Töpfers gesammelte dramatische Werke, herausgegeben von Hermann Uhde (4 Bde., 1873).

In diesen Stücken und noch mehr in „Gebrüder Foster“ ist mit vielem dramatischen Geschick eine sich steigernde Spannung hervorgerufen. Auch hat es Töpfer mehrfach versucht, durch direkte Tendenz zu wirken, die aber meist äußerlich, ohne künstlerische Beseelung blieb. So in „Burkhard,“ in welchem Salon und Werkstätte sich gegenübertreten, so in „Volk und Soldat,“ in welchem die schroffen Gegensätze der Revolutionszeit zur Grundlage des dramatischen Effektes und Kontrastes dienen. Alle diese Stücke haben sich nicht behaupten können, obschon sie an dramatischer Lebendigkeit, an einem frischen, gesunden Humor von unverkümmerter Derbheit und an sicher zugreifender Charakteristik wohl den Vergleich mit Töpfers früheren Repertoirstücken aushalten. Zu diesen rechnen wir z. B.: „der beste Ton,“ „die Einfalt vom Lande,“ „Nehmt ein Exempel dran“ und viele andere, die allen Verehrern Thalias geläufig sind. Töpfers Lustspiel: „Rosenmüller und Finke oder Abgemacht“ erfaßt einen Standesgegensatz der Zeit, der indes keine politische Bedeutung hat; es zeichnet die Charaktere nach der Verschiedenheit der Berufssphären, die einen bestimmenden Einfluß auf sie ausüben. Die Antipathie, welche der Soldat gegen den Kaufmann empfindet, wird hier als so stark dargestellt, daß sie selbst die Bande der Familie zu lockern vermag. Die Charakteristik ist daher in diesem Stücke in so weit typisch, als die Helden, der spekulierende Kaufmann und der martialische Hauptmann, zugleich als Repräsentanten ihres Standes auftreten, wodurch sie zu sehr mit abstrakt komischen Zügen überladen werden. Doch der lebendige Humor, der frische Fortgang der Handlung und einzelne vortreffliche Episoden, zu denen wir besonders den Buchhalter mit seinem trockenen Kontorwitz und das benippte Muttertöchterchen mit seinem niedlichen Geplauder rechnen, verbreiten eine unbefangene Heiterkeit, die zu solchen kritischen Ausstellungen weder Zeit noch Lust hat. Dieser Richtung gehört auch der produktive C. A. Görner an*), der, selbst ein Schauspieler, in Mono- und Duodramen, in ein- und mehraktigen Lustspielen, seine Vertrautheit mit den Bühnenwirkungen bewährte. Er ist frisch zugreifend in Motivierung und Dialog und thut oft einen glücklichen Griff, wie in dem Lustspiel: „Ein geadelter Kaufmann.“

Gegenüber diesem derben Humor der Kotzebueschen Schule, mit dessen Batterien Blum und Töpfer Bresche schießen, ladet uns Eduard Bauernfeld zu seinen heiteren Diners der Laune, zu den Tirailleurgefechten des

*) „Almanach dramatischer Bühnenspiele“: (1—10. Jahrg. 1851—66); „Kindertheater“, 6 Bde., „Lustspiele“ (1. Bd. 1856); „Possenspiele“ (1862).

Witzes mit Brotkügelchen und Knallbonbons. Eduard Bauernfeld *) aus Wien (geb. 1802), dessen siebzigster Geburtstag als ein Dichterfest in Wien glänzend gefeiert wurde, ist der Hauptrepräsentant des modernen Konversationslustspieles, das sich um feinere Beziehungen dreht, als die keck zugreifende Praxis der vorher genannten. Der handgreifliche Gegensatz der Stände, den Töpfer herauszugreifen liebt, verwandelt sich bei Bauernfeld in den feineren Kontrast geistiger Richtungen, die er in dramatischen Charakteren auszuprägen versteht. Natürlich kann auch die Ausführung nicht zu so derben Hilfsmitteln der dramatischen Aktion greifen, sondern sie muß sich mehr in einem geistigen und psychologischen Bereiche halten, was die Handlung dieser Stücke arm macht an augenfälligen Ingredienzien. Dagegen ist der Dialog Bauernfelds fein, gewandt und elegant, mit einem ansprechenden humoristischen Anfluge. Von seinen Stücken: „Industrie und Herz,“ „Ein Tagebuch“ u. a. bezeichnet „Bürgerlich und Romantisch“ am sprechendsten die dramatische Dichtweise Bauernfelds. Die modernen Kontraste, welche dem Stücke zu Grunde liegen, spiegeln sich mit großer Treue in den Situationen, Charakteren und im ganzen Entwickelungsgange. Baron Ringelstern ist, wie alle Bauernfeldschen Lieblingshelden, ein Mann von großem Fonds des Geistes und Gemütes; aber etwas blasiert und abenteuerlich, ein Junggeselle, noch liebesfähig und liebenswürdig, aber bereits mit jener reiferen Lebenserfahrung ausgestattet, welche mit überlegenem Humor über den jugendlichen Illusionen steht. Die Blitze dieses Humors sind ein Wetterleuchten aus schwüler Atmosphäre; er ist nicht keck, jugendlich, heiter; an seinen bunten Fahnen flattert ein schwarzer Flor; aber Amor reißt diesen schwarzen Flor ab und verjüngt das Gemüt wieder zu ungetrübter Heiterkeit. Das ist der Entwickelungsgang der meisten Bauernfeldschen Stücke. Man kann diesen liebenswürdigen Helden, mit denen der Dichter selbst es so gut meint, nicht zürnen, wenn sie auch alle frivole Antezedentien haben. Bauernfelds „Großjährig“ ist ein vorsichtiges bürgerliches Genrebild, welches die Metternichsche Vormundschaft und den Freiheitsdrang des erwachten Volkes, den Kampf zwischen der stabilen und Fortschrittspartei allegorisch darstellt, aber ebenso gut in seiner einfachen Gestalt genommen werden kann. Der Witz der Konversation gipfelt hier in den Schlaglichtern eines geistvollen Humors. Vorübergehend war die „Fata Morgana“ (1855), während die auf der Grundlage eines Feuilletschen Stückes ruhenden „Krisen“ (1857) mit einigen gelungenen Charakter-

*) Eduard Bauernfeld „Gesammelte Schriften“ (2 Bde., 1871—1873).

bildern, wie Papa Lämmchen und Frau Lämmchen, sich auf der Bühne behauptet haben. Das Lustspiel „Aus der Gesellschaft“ (1865) behandelt ein für die hohe wiener Aristokratie abstoßendes Thema, die Liebe eines Fürsten zu einer Gouvernante, eine Liebe, deren Abschluß eine legitime Ehe bildet. Das Stück erregte in Wien Aufsehen und wurde als ein Ereignis betrachtet. Es ist übrigens, trotz mancher anziehenden und pikanten Einzelnheiten, keins von Bauernfelds stärkern Stücken. Einen ebenfalls anständigen Erfolg hatte Bauernfelds „Moderne Jugend“ (1868), ein Drama, welches, sowie das vorige Stück, den Einfluß der französischen an der Wiener Burg fortwährend vorgeführten Muster auf einen verwandten Geist nicht verleugnet, aber doch der wärmeren Töne und der schärfer durchgreifenden Charakteristik entbehrt. In diesen gesellschaftlichen Gemälden fehlen die scharf gezeichneten, bedeutsamen Typen, wie etwa der alte Giboyer in dem Augierschen Drama; die Erinnerung an ihre Gestaltenwelt verlischt leicht in der Phantasie; aber in ihrem Bestreben, das moderne Leben selbst, und zwar nicht bloß in der Beschränktheit bürgerlicher Familienkreise auf die Bretter zu bringen und den geistigen Hauch der Zeit wiederzugeben, verdienen sie volle Anerkennung. Bauernfelds ernste Stücke: „Ein deutscher Krieger,“ „Franz von Sickingen,“ sind zu arm an dramatischer Handlung, um eine durchgreifende Wirkung zu erzielen.

Der Witz, der bei Bauernfeld in dem Dialoge liegt, liegt bei Roderich Benedix*) aus Leipzig (1811—73) in den Situationen, in einer theatralischen Frakturschrift, in greifbaren szenischen Kombinationen, in heiteren Verwickelungen und Verwechselungen und kindlichen Versteckspielen. Der Witz der Situation ist drastischer, als der Witz der Konversation, aber er springt nur in entscheidenden Momenten hervor; er bedarf längerer Vorbereitungen, welche ohne eine witzige Ader des Dialoges leicht ermüdend wirken. Die Vereinigung von beiden giebt erst das vollendete Lustspiel. Während die Charaktere von Bauernfeld eine aristokratische Haltung haben, ist Benedix durchweg bürgerlich. Während bei Bauernfeld frivole Elemente mit hineinspielen, herrscht bei Benedix die vollkommene Loyalität einer nach dem Katechismus gebildeten Gesinnung. Man muß indes bei allen Stücken von Benedix anerkennen, daß die Charaktere Wahrheit und inneren Halt haben, daß die Situationen verständig motiviert und geschickt erfunden sind, und daß er ohne alle gewaltsame Hilfsmittel zu interessieren und zu spannen versteht, ein Interesse, das eben nur durch

*) „Gesammelte dramatische Werke“. (27 Bde. 1846—74.)

die Längen seiner beschaulichen Betrachtungen beeinträchtigt wird. Freilich beruhen seine Kombinationen meistens auf Versetzungen derselben Elemente. Vertauschte Briefe, verwechselte Personen, gestörte Rendezvous sind ebenso stereotyp in seinen Dramen, wie edle, moralische Jünglinge, etwas wilde Jungfrauen, denen ein Licht von Damaskus angesteckt wird, und lächerliche alte Tanten.

Man könnte Benedix den Menander des neuen Lustspiels nennen, wenn er sich nicht von dem sybaritischen Vertreter der neuen attischen Komödie gerade durch seine Sittenstrenge unterschiede. Die geläufigen Stoffe derselben würden eher an die neufranzösische Dramatik erinnern; nichts liegt Benedix ferner als die Hetärendramatik. Gleichwohl hat er manche Stoffe mit den Stücken des Menander und Philemon gemein. Die „zärtlichen Verwandten“ z. B. sind ein echt neuattischer Lustspielstoff; denn das Parasitentum zu geißeln, war eine Hauptaufgabe jener Komödie. „Aschenbrödel“ aber hatte das gleiche Grundthema wie viele jener Stücke, die das Schicksal aufgefundener Kinder behandelten. Eine Inschrift nennt den Menander die Sirene des Theaters, den glänzenden Genossen der Liebe, und preist ihn als denjenigen, der die Menschen gelehrt habe, ein angenehmes Leben zu führen, indem seine Komödie stets mit dem erfreulichen Schauspiel einer Hochzeit schließe. Dies Lob darf Benedix in erhöhtem Maße für sich in Anspruch nehmen, denn seine Thalia führt stets mehrere Pare zum Traualtar. Der klare, geschmackvoll einfache Stil des Menander wird von den alten Rhetorikern vielfach gepriesen: Klarheit, Einfachheit und grammatikalische Sauberkeit sind auch die bemerkenswerten Vorzüge der Benedixschen Diktion, und was der Grammatiker Demetrios an Menanders Stil hervorhebt, die vollkommene Angemessenheit für theatralischen Vortrag, darf man auch der Theatersprache von Benedix nachrühmen. Freilich, ihr fehlt der Sentenzenreichtum Menanders, wie der eigentliche blitzende und leuchtende Esprit, jener leichtgeflügelte Lustspieldialog, wie er selbst Kotzebue eigen ist; doch Klarheit und Gediegenheit ist der dramatischen Diktion dieses Autors nicht abzusprechen; sie bezeichnet die gefällige Mitte des Konversationstons im Lustspiel.

In einzelnen seiner Lustspiele bildet ein Charakter den Mittelpunkt der ganzen Handlung. So im „bemoosten Haupt oder langen Israel“ (1839), einem Rührstücke, in welchem ein alter Student, eine biedere, brave Seele, mit einer glücklicherweise von dem deutschen Wichsier parodierten Sentimentalität die weinerliche Hauptrolle spielt, die aus den frischen Szenen des studentischen Lebens wie eine verwitterte Ruine hervorragt; so im „alten Magister“; so in „Doktor Wespe“, in

welchem sich um einen eitlen Litteraten von modernster Schönseligkeit die übrigen Figuren des Stückes in gut erfundenen Situationen und einfach treffender Charakteristik gruppieren, obgleich die Heiterkeit des Ganzen durch einige hochnotpeinliche Bekehrungsversuche und Proben homiletischer Beredtsamkeit gestört wird; so besonders im „Vetter“, dessen drolliger, vortrefflich gezeichneter Charakter die Fäden aller Entwickelungen aus sich selbst herausspinnt. Anderen Stücken von Benedix liegt irgend ein moralischer oder sozialer Begriff zu Grunde, wie z. B. dem „Ruf“, einem künstlerisch komponierten Stücke, das aber nicht die gewandte und kühne Dialektik Scribes erreicht, welcher im „Puff“ einen verwandten Stoff behandelt hat, und das überdies in der Ausführung an einer weichlichen Sentimentalität leidet; so in dem „Lügen“, in welchem mit vielem Witze die Ironie der Konsequenzen gezeichnet wird, welche der Zufall an eine einzige Unwahrheit knüpft. Die Satire auf musikalische Bestrebungen der Gegenwart, welche in diesem Stücke zu den erheiterndsten Episoden Veranlassung giebt, hat Benedix später im „Konzert“ selbständig durchgeführt. Eines der glücklichsten Stücke von Roderich Benedix ist „Das Gefängnis“ (1859) mit seiner heiteren Situationskomik. Nicht geringeren Erfolg hatte „Die Hochzeitsreise“ (1850) und die Bluette „Eigensinn“, die noch immer unter den einaktigen Kleinigkeiten der aus verschiedenen Stückchen komponierten Theaterzettel figuriert. Das zurückgesetzte Preisstück „Ein Liebesbrief“ (1851), das Stück „Ein Lustspiel“ (1853), eines der gelungensten, in welchem eine feine Ironie herrscht und ein zartfühlender Musikus als Don Juan wider Willen die Hauptrolle spielt, behaupteten sich auch auf dem Repertoire. Aus dem Glückstopfe der Thalia zog unser Autor indes auch manche Nieten, Nieten nicht im Sinne absoluter Nichtbeachtung, wie sie den Dichtern deutscher Kaiserdramen zu teil werden; aber er schuf doch Stücke, die nur hier und dort zur Aufführung kamen, ohne nachhaltigen Erfolg, wie „Die Schuldbewußten“ (1858), „Die Stiefmutter“ (1860), „Doktor Treuwald“ (1865), „Das Muttersöhnchen“, „Das Epigramm“, und „Zwischenträgereien“ (1867), „Der achtzigjährige Geburtstag“ (1868), „Ein Abenteuer in Rom“ (1872), ein wohlgemeintes, gemütreiches, nur etwas einschläferndes Familiengemälde. Zu den glücklichsten Treffern gehörten „Die Dienstboten“ (1865), ein Genrebild below-stairs, und „Die zärtlichen Verwandten“ (1866). Die Familiengruppen sind, namentlich im ersten Akte dieses Stückes, von erheiternder Komik und gehören zum besten, was Benedix geschaffen hat, wie auch der Grundgedanke des anspruchslosen Lustspiels und die Satire, die sich gegen das

Parasitentum in den Familien richtet, von allgemein empfundener Wahrheit sind. Etwas vornehmer und wenig romantisch drapiert tritt „Aschenbrödel“ (1868) auf; auch in diesem Stücke sind die Pensionsszenen sehr amüsant, und durch einige andere Auftritte weht ein Hauch von Waldfrische, während die Liebesszenen trivial sind. Auch dies Stück hat die Runde über die deutschen Bühnen gemacht. In eingeschränkterem Maße gilt dies von den „Relegierten Studenten“ (1868) und „Die Neujahrsnacht“ (1868), einem kleinen Familiengemälde von warmer Beleuchtung, gehoben durch das Hereinspielen politischer Gegensätze.

Roderich Benedix, der über achzig Stücke verfaßt hat und wohl derjenige deutsche Autor ist, dessen Werke die meisten Bühnenabende füllen, schrieb auch Schauspiele, von denen „Mathilde“ (1852) das beste ist. Dieses Stück, eine comédie larmoyante nach französischer Begriffsbestimmung, ist eine durchaus harmonische Komposition, wirkt durch die einfachsten Mittel und dürfte auf dem Gebiete Ifflandscher Dichtweise unter den Stücken der letzten Jahrzehnte die Palme verdienen. Das Ideal eines weiblichen Gemüts, wie es sich in den Kreisen bürgerlichen Lebens auszuprägen vermag, ist hier, allerdings mit fast schattenloser Engelsreinheit, hingestellt. In doppelter Kollision zwischen dem Vater und dem Gatten entscheidet sich dies Gemüt, seinen eigenen Offenbarungen folgend, für das Rechte, einmal für den Gatten, das andere Mal für den Vater, und führt so einen versöhnenden Abschluß herbei.

Frivoler und witziger als Benedix, ist Leopold Feldmann*) (geb. 1802 in München, seit 1850 in Wien lebend) kernhaft und treffend, von einem Humor, der die Lachlust weckt. Diese gesunde Komik, die oft die Palette fortwirft und in den Farbentopf greift, ist nicht gerade wählerisch in Charakteren und Situationen, sie schweift oft in das Gebiet der Posse hinüber; auch wird sie leicht matt und trivial, wenn ihre joviale Laune versiegt, weil sie nichts anderes an die Stelle zu setzen hat; aber die komische Kraft ist vorhanden, deren Mangel jede echte Lustspielwirkung lähmt. Seine ersten Stücke: „Der Sohn auf Reisen“ und „Das Porträt der Geliebten“ gründeten alsbald seinen Ruf, durch komische Einfälle und Erfindungen, wie namentlich in dem zweiten Stück die Abenteuer des zerstreuten Unfall, die ihm der Spiegel in der Brieftasche zuzieht, sehr erheiternd wirken. Hüten muß sich Feldmann vor einer Art und Weise der Charakteristik, welche dadurch an die Karikatur grenzt, daß sie einen Charakter in eine einzige Bestimmung auflöst, wie z. B. im

*) „Deutsche Original-Lustspiele“ (8 Bde., 1857—1867).

„Höflichen Mann," dessen Held eben nichts ist, als übertrieben höflich, und selbst in dem wahrhaft lustigen Lustspiele: „Der Rechnungsrat und seine Töchter" ist der kalkulatorische Vater der heiratsfähigen Tochter in Gefahr, sich in eine bloße Rechnungsmaschine zu verwandeln.

Friedrich Hackländer (geb. 1816 zu Burtscheid bei Aachen, anfangs Kaufmann, dann Militär, später Sekretär des württembergischen Kronprinzen, seit 1849 Hofrat in Stuttgart, gest. 1877 in seiner Villa bei Leoni am Starnberger See, hat sich mit zwei Lustspielen: „Der geheime Agent" (1851) und „Magnetische Kuren" (1853) Beifall erworben. „Der geheime Agent" hat große Vorzüge; doch ist das Interesse des Stoffes ein geringes; ein kleiner Fürst, der sich von der Vormundschaft seiner Mutter und ihrer Ratgeber emanzipiert, nimmt nur den mäßigen Anteil der Zeitgenossen in Anspruch. Die Atmosphäre des Hoflebens ist allerdings mit großer Wahrheit in dem Stücke gezeichnet; aber diese konventionellen Hofformen wirken beengend auf die Phantasie; überdies sind sie in dem Stücke ernsthaft genommen, ohne komischen Anflug, und der Hofmarschall eine nackte Kopie des albernen Kalb. Dagegen ist die Intrigue eine durchaus feine und in ihrer Ausführung der besseren französichen Muster würdig. Hackländer ist eine gesunde Natur von großer Welt- und Menschenkenntnis, von jenem sauberen englischen Realismus, der uns in den Werken eines Dickens und Thakeray entgegentritt. Aus einer mit praktischen Interessen beschäftigten Welt, aus der Lebendigkeit des Kriegs- und Reiselebens bringt er in seine litterarischen Werke jene unmittelbare Frische mit, die bei der ernsten Gedankenarbeit, bei der Vertiefung in wissenschaftliche Probleme, bei der ängstlichen Achtsamkeit auf die ästhetische Regel leicht verloren geht. Beide Lustspiele sind gut entworfen; der Fortgang der Handlung ist einleuchtend motiviert; die Charaktere sind reich mit Zügen ausgestattet, wie sie sich aus einer scharfen Beobachtung der Menschen im täglichen Verkehre leicht ergeben. In den „Magnetischen Kuren" besonders ist die Art und Weise, wie der Held halb mit, halb ohne seinen Willen mit magischer Kraft auf Personen und Verhältnisse einen durchgreifenden Einfluß ausübt, außerordentlich belustigend. Das Stück enthält weniger eine Satire auf den animalischen Magnetismus, als vielmehr eine Verherrlichung der Menschenkenntnis und Diplomatie, welche alle Vorteile und Schwächen zu ihrem Nutzen zu verwenden weiß. Hackländers spätere Lustspiele: „Zur Ruhe setzen" (1857) und „Der verlorene Sohn" (1865) hatten geringeren Erfolg. Hier traten die Schwächen des Lustspieldichters zu sehr in den Vordergrund. Was Hackländer in seinen Lustspielen vermissen läßt, ist die Kunst dramatischer Beschränkung und

Zuspitzung; er liebt es, sich breit und behäbig zu ergehen, und giebt oft eine novellistische Folge von Situationen, statt jener in einander greifenden dramatischen Szenen, durch welche die Handlung wie ein elektrischer Funken hindurchspringt.

Einen derbern Charakter tragen die Lustspiele von Lederer: „Häusliche Wirren,“ „Geistige Liebe,“ die namentlich in Wien und Dresden gefielen. Sie haben einen scharfen Witz im Dialog, und auf diesem Witze, mehr als auf ihrem lockern dramatischen Gefüge, ruht ihre Bühnenwirkung.

Gustav zu Putlitz, den wir schon als sinnigen Miniaturpoeten und patriotischen Dramatiker kennen lernten, zeigt in seinen „Lustspielen“*) einen oft wohlthuenden poetischen Zug. Von seinen eleganten Familienlustspielen heben wir hervor: „Spielt nicht mit dem Feuer“ (1867), das, in den ersten Akten frisch und keck vorschreitend, in dem letzten einen wohlthuenden dichterischen Hauch gewinnt, und „Gut giebt Mut“ (1870). Die Thatsache, daß Geld und Gut das Selbstgefühl steigert und bei plötzlichem Erwerb wie ein Rausch zu Kopfe steigen kann, ist psychologisch so wohl begründet und liegt der Erfahrung eines jeden so nahe, daß der Grundgedanke, der mit mannigfacher Schattierung durchgeführt ist, auf allgemeines Verständnis rechnen kann. Wir sehen, wie die Meinung, die Herrschaft über einen großen Besitz errungen zu haben, augenblicklich die Charaktere umwandelt, den Schüchternen unternehmend, und vertrauensvoll macht und ein eitles Kammermädchen mit einem an Narrheit streifenden Hochmut erfüllt. Auch die gute Tante Beate wird durch den flüchtigen Wahn zu ganz besonderen Exzessen der Freigebigkeit hingerissen. Die Heldin selbst zeigt anfangs, daß Gut nicht bloß Mut, sondern auch Uebermut giebt, und wenn der Justizrat sie durch den erfundenen Vetter und Agenten, der ihre Erbschaft anficht, zu kurieren sucht, so zeugen Diagnose und Heilmittel von feinem psychologischen Verständnis. Allerdings ist die juristische Exposition des Stückes etwas zu gedehnt und auch mehrere andere Szenen sind zu weitschweifig ausgeführt. Der Dialog ist munter und jovial, ohne grade durch schlagenden Witz zu wirken. Dafür entschädigt wiederum seine Feinsinnigkeit und sein poetischer Anhauch. Gemütliche Charaktere des kleinbürgerlichen Lebens weiß Putlitz oft sehr naturwahr zu schildern, so in dem durch das vortreffliche Spiel der Frau Frieb-Blumauer auf deutschen Bühnen so beliebt gewordenen Stück: „Die alte Schachtel“ und „Die böse Stiefmutter“. Neuerdings hat der Dichter durch sein Schauspiel:

*) Gustav zu Putlitz „Lustspiele“ (4 Bde., 1851—60), „Lustspiele“ neue Folge (1—4 Bd., 1869—72).

„Rolf Berndt“ manchen schönen Bühnenerfolg errungen. Das Stück ist im Stil der skandinavischen Dramatiker gehalten und erinnert besonders an die Dramen von Björnson, doch ist Putlitz milder, weniger schroff als der norwegische Dichter; die Wiederherstellung eines guten Namens und unerschütterten Rufs bildet den Inhalt der Handlung, die in kaufmännischen Kreisen spielt.

Noch mehr als Putlitz kann man Ernst Wichert zur Schule von Benedix rechnen. Der Dichter (aus Königsberg in Pr., als Oberlandes-Gerichtsrat dort lebend) hat sich nach mehreren Anläufen, sowohl in ernster, wie komischer Dichtung, von denen die ersteren, wie „Der Withing von Samland“ (1860) durch durchsichtige Komposition und edle Haltung beachtenswert sind, mit seinen Lustspielen der Bühne bemächtigt. Ein treffliches Zeitgemälde ist sein Stück: „Das eiserne Kreuz“ (1870). Sein Lustspiel: „Der Narr des Glücks“ (1869) hat einen glücklichen Grundgedanken. Der Held, Hans Findling, ist nicht ein Pechvogel in des Wortes gewöhnlicher Bedeutung, sondern er leidet unter der besonderen Laune des Schicksals, daß er stets durch die glücklichsten Aussichten genarrt wird, daß, wo er alle erdenklichen Chancen für sich hat, das Rad plötzlich zurückschwirrt nnd der Faden abreißt. Dies ist in den ersten Akten des Stückes auch mit sehr erheiternder Wirkung, wenngleich in etwas kleinbürgerlichen Verhältnissen, zur Geltung gebracht. Weiterhin aber stellen sich Verwicklungen ernsterer Art ein, die fast an die neufranzösische Komödie erinnern, wie z. B. ein drohendes Duell zwischen Vater und Sohn, ein Verhältnis, das sogar in die Oedipusfabel hineinspielt. Auch entspricht der versöhnende Schluß nicht dem Grundgedanken, wenngleich dem Gebrauch und den Wünschen des Publikums. Der Dialog ist meistens frisch und jovial, bisweilen etwas alltäglich.

Mehr Erfolg hatte das Stück: „Ein Schritt vom Wege“ (1872), das einen heiteren Lustspielgedanken in frischer, bühnenwirksamer Weise durchführt. Die Romantik und Abenteuerlust einer jungen Ehegattin, welcher die einfache Hochzeitsreise allzu langweilig erscheint, wird von dem Gatten ad absurdum geführt, der sie in lauter Abenteuer bedenklicher Art verwickelt. „Die Realisten (1874) haben einen etwas zu doktrinären Zug, die Bekehrung einer mehr egoistischen als „realistischen“ Gesellschaft durch einen frischen, gemütreichen, aus der Ferne heimkehrenden Onkel. Der „Freund des Fürsten“ (1880) ist ein freundlich anmutendes Stück, wenngleich anklingend an mancherlei bekannte Dramen, wie an Hackländers „Geheime Agenten“ und andere kleine fürstliche Intriguenlustspiele. Ein Doktor als Freund des Fürsten: das möchte an den jungen

Goethe in Weimar erinnern. Doch entpuppt sich dieser Doktor selbst zuletzt als ein vornehmer Herr, welcher im Interesse einer beabsichtigten Familienverbindung den jungen Fürsten auf die Probe stellt, die natürlich zu Gunsten desselben ausfällt. Das Stück hat insofern eine moderne Tendenz, als es nachweist, wie dynastische Interessen in der Gegenwart nicht mehr allein den Ausschlag geben dürfen. Gesund und harmonisch wie seine Tendenz ist auch die Durchführung derselben; doch es fehlt dem Stück an starken Motiven und durchgreifender Wirkung. In seinem „Moritz von Sachsen“ (1873) hat Wichert im Unterschiede von Kruse und Giseke den politischen Ehrgeiz zum Motiv des Helden gemacht und ihn dadurch in Konflikt mit seinem Familienglück, mit seinem Gefühlsleben, mit der Gattin und dem Freunde gebracht. Dies historische Familiengemälde ist dramatisch lebendig, theatralisch wirksam und enthält packende Gefühlsmomente, doch fehlen die größeren geschichtlichen Gesichtspunkte.

Merkwürdig ist es, wie ein Autor, der von der Gesangsposse herkommt, den Weg zur Solidität der Benedixschen Dichtweise gefunden hat, ja auch in bezug auf die Vorliebe für direktes Moralisieren diesem Autor geistesverwandt ist. Wir meinen L'Arronge, der zuerst mit Gesangspossen debütierte, dann mit seiner Posse „Mein Leopold“ mit Benutzung der äußerlichen Form und des szenischen Rahmens eine ernstere Tendenz verfolgte, in „Hasemann und seine Töchter“ auch die Form der Gesangsposse gänzlich abstreifte und besonders mit „Doktor Klaus“ einen glänzenden Bühnenerfolg errang. Das possenartige Element ist zwar in diesen Stücken reichlich vertreten, aber meistens in gesonderten Szenen below stairs, wie in den überaus komischen Auftritten, in denen der Kutscher des Doktor Klaus als Winkelpraktikant auftritt. Mit einer großen Eintönigkeit hat L'Arronge seine Muse in den Dienst der häuslichen Pädagogik gestellt und die Bühne zu einem Spiegel gemacht, in welchem sich Väter und Mütter beschauen mögen, welche die Erziehung der Kinder vernachlässigen oder verkehrt betreiben. Namentlich gilt das den zärtlichen Vätern, die ihre Kinder verziehen; so in „Mein Leopold“, so der alte Hasemann, der sich auf einmal aus einem Pantoffelhelden in einen energischen Familienvater verwandelt, so in „Doktor Klaus“ der übernachsichtige Schwiegervater. In dem neuesten Stück: „der Kompagnon“, in welchem dem Autor bisweilen allzusehr die Berliner Gesangsposse mit Ensembleszenen und burlesken Aktschlüssen in den Nacken schlägt, findet sich eine andere Variante des Vatertums, das der Geißel des Lustspiels verfällt: der allzu zärtliche Papa, der sich von der verheirateten Tochter nicht trennen kann und dadurch zum lästigen Störenfried einer glücklichen Ehe wird, diesen

zu gutmütigen Eltern werden diejenigen gegenübergestellt, die ihre Pflicht versäumen oder allzu streng sind. Im „Doktor Klaus" erhält die vergnügungssüchtige Mama, die vom Krankenbett des Kindes forteilen will, eine kleine Lektion; in dem Lustspiel: „Wohlthätige Frauen, welches die prahlerische Wohlthätigkeitsmanie geißelt, wird eine von einer Vereinssitzung zur andern eilende Mutter charakterisiert, die ihr Haus verwaist und ihren Sohn, den jungen Gymnasiasten in den Händen der Dienstboten läßt. Das Kind, das in Doktor Klaus in der Wiege lag, in Wohlthätige Frauen eine Schularbeit über die Schlacht bei Kollin zu machen hat, fällt in „Haus Loney" durch das Abiturientenexamen, macht einen Selbstmordversuch und besteht die Prüfung erst später glücklich, indem ein philologisch gebildeter Schauspieler sich seiner Studien annimmt. Hier ist ein cholerischer Papa, der die Erziehung mit Hochdruck betreibt, den deutschen Vätern, die das Theater besuchen, als abschreckendes Beispiel hingestellt. Trotz dieser sich stets wiederholenden Tendenz und trotz des Mangels an glänzendem Esprit und weiteren Perspektiven haben diese Lustspiele von L'Arronge manche Vorzüge, vor allem eine solidere Charakterzeichnung und mehr dramatischen Rückgrat, als sich in vielen Salonstücken der feineren Modedramatiker finden.

Ein jüngeres Geschlecht resoluter Lustspieldichter, welche in etwas derben Verwickelungen und handgreiflicher Komik ihr Heil suchen, hat namentlich die Berliner Bühnen erobert. Die Lustspiele von Girndt: „Und," „XY1" (1866), „Politische Grundsätze" (1868) u. a., haben guten Erfolg an der Hofbühne gehabt, obgleich der Autor, der sich auch mit einer „Charlotte Corday," einem „Herzog Bernhard von Weimar" und andern Stücken nicht ohne Talent auf dem Gebiete der Tragödie versucht hat, mit seinen Lustspielen es sich etwas leicht machte und eigentlich nur Anekdoten, wie sie Lokalblätter mitzuteilen pflegen, für szenische Wirkung zustutzte. Keck zugreifend ist ebenfalls Julius Rosen (Nikolaus Duffek, geb. 1833 zu Prag), der oft an unmögliche Voraussetzungen eine Folge von komischen Situationen knüpft, welche auf das Zwerchfell eine erschütternde Wirkung ausüben und das kritische Gewissen gar nicht zur Sprache kommen lassen. Rosen besitzt eine frische humoristische Ader; aber seinen Dramen fehlt jede stilvolle Haltung; sie sind hinausgeschleudert wie ein Feuerwerk von Raketen, blendend, aber vergänglich und enttäuschend nach kurzer Wirkung. Dies gilt von allen seinen Stücken, von den „Nullen" (1866) wie von „Kanonenfutter" (1868), „Schwere Zeiten", „Zitronen" u. a. Das beste ist jedenfalls „Unsere Männer".

Gustav von Moser (geb. 1825 zu Berlin), hatte durch seine

niedlichen Bluetten sich als Dramatiker beliebt gemacht; er faßte festeren Fuß auf den Bühnen erst durch das Lustspiel: „Das Stiftungsfest“ (1872), welches er gemeinsam mit Roderich Benedix verfaßt hatte. Beide Autoren haben zur Erfindung und Gestaltung des Stoffes gleichmäßig beigetragen, doch hat Benedix den grundlegenden Text geschrieben, den Moser mit drastisch-komischen Szenen ausstattete. Benedix lehnte diese Ausschmückung als zu possenhaft ab, und jeder Autor übergab seine Arbeit selbständig den Bühnen. Moser hatte mit den ergötzlichen Aktschlüssen und Einlagen, trotz der possenhaften Haltung derselben, den bei weitem größeren Erfolg. Unleugbar besitzt der Autor Talent für drastische Komik, ist aber dann weniger glücklich, wenn er seinen sprudelnden Improvisationen irgend einen Damm aufbaut, um eine vornehmere Lustspielgattung zu pflegen. Auch „Der Elefant“ (1873) hat jene kecken humoristischen Lichter, welche der Autor aufzusetzen liebt; freilich gehören einzelne der parodistischen Komik der Posse an, wie die dreifache Wiederholung eines und desselben eigentlich tragischen Motivs, eine Forderung auf Jagdgewehr unter den erschwerendsten Umständen. Auch erscheinen die Verwickelungen etwas verkünstelt; die Situationen streifen an das Frivole, aber mit einer vorsichtigen Schüchternheit; sie schielen nach den pariser Mustern, aber es darf nicht Ernst werden mit den Verwickelungen, welche die französischen Autoren lieben. Zur Beruhigung für das deutsche Gewissen wird der Don Juan am Schlusse an den Pranger gestellt, nachdem er mit seinen frivolen Absichten uns lange in Spannung gesetzt hat. Für diese Mängel entschädigt ein frischer, munterer Dialog und die treffliche Zeichnung einzelner Charaktere. Weit größern Erfolg hatte „Ultimo“ (1873), ein Stück, in einem atemlosen Dialog geschrieben, der zwischen lauter Gedankenstrichen bisweilen witzsprühend, immer witzhaschend dahintaumelt. Einen komischen oder satirischen Grundgedanken hat das Stück nicht; das Hauptmotiv, daß der Professor dem Kommerzienrat, seinem Bruder, beweisen will, wie leicht es ist, finanzielle Geschäfte zu machen, und zuletzt das Gegenteil beweist, wird von den episodischen Szenen fast gänzlich überwuchert: doch in dieser Harmlosigkeit und Ungeniertheit, wobei es im ganzen wenig delikat zugeht, sind lustige Schwankmotive mit vollen Händen ausgestreut.

Ein neues Genre hat G. v. Moser auf der deutschen Bühne eingebürgert, indem er das Offizierslustspiel zur Geltung brachte. Diesem Genre gehören seine beiden letzten und heitersten Lustspiele an: „Der Veilchenfresser“ und „Krieg im Frieden“, welches letztere Stück er in Gemeinschaft mit Eduard von Schönthan, einem durch mehrere schwankartige Lustspiele, wie „Sodom und Gomorrha“ bekannten jüngeren Autor, schrieb. Wir

dürfen jetzt von dem militärischen Genrebild auf der Bühne als von einem wichtigen Faktor unseres modernen komischen Repertoires sprechen. Dasselbe hat übrigens seine Antezedentien; wir sprechen nicht von Julius v. Voß, einem cynischen Roman- und Dramendichter; denn, wenn es auch seinen Soldatenbildern so wenig an Lebenswahrheit fehlt, wie denen des Simplizissimus, so schildern sie doch eine der unsrigen gänzlich entgegengesetzte Zeit: die Zeit des innern Verfalls des preußischen Staates vor und nach der Schlacht bei Jena; seine militärischen Charaktere sind von der Fäulnis jener Zeit zersetzt. Dagegen könnte man in dem munteren Engländer George Farquhar einen Vorläufer der neuen militärischen Komödiendichter finden. Zur Zeit der Siege des großen Marlborough schrieb er sein Lustspiel: "The recruiting officer", in welchem eine lebendige soldatische Ader pulsiert.

Der Veilchenfresser mit seinen Blumensträußen ist ein jovialer Lustspielheld; die Verwicklungen des Stückes sind ungezwungen und von natürlicher Komik, namentlich aber die soldatischen Genrebilder, aus deren Rahmen am meisten der Einjährige Freiwillige hervortritt, höchst ergötzlich. Ebenso lustig und von bester Laune beseelt, ist das Lustspiel: „Krieg im Frieden“; wir finden hier frisches Soldatenleben, Einquartierung, die auch in dem Herzen liegt, militärische Charaktere von großer Prägnanz der Zeichnung, wie der Lieutenant von Reif mit seinen köstlichen Stichwörtern. Das alles spielt sich in zwangloser Szenenfolge vor unsern Augen ab. In den andern Lustspielen Mosers: „Der Hypochonder“, „Der Sklave“, „Onkel Grog“, „Der Bibliothekar“ u. a., verleugnet sich zwar nicht die gute Laune des Autors, welche durchaus sympatisch wirkt, der frische resolute Bühnenschritt seiner Muse und das Füllhorn komischer Einfälle, über welches sie gebietet: aber der Mangel an künstlerischer Feinheit, die Kompositionslosigkeit überwiegen allzu sehr in diesen Stücken, so daß bei dem Fehlen des ernsten Haltes, den das Lustspiel verlangt, die schwankartigen Elemente zu sieghaft in den Vordergrund treten. Es sind meistens glückliche Gedanken, die der Autor hat; aber sie sind nicht genugsam ausgetragen. „Onkel Grog“ fängt um einige Akte zu früh an, wodurch die Komposition zersplittert wird; im „Hypochonder“ ist die Hypochondrie des Helden nicht der herrschende Charakterzug desselben, sodaß daraus die Verwickelungen des Stückes hervorgingen. Der herzgewinnenden Munterkeit der Moserschen Thalia fehlt der feste Halt einer soliden dramatischen Architektur, an den sie sich anlehnen könnte*).

---

*) G. von Moser „Lustspiele“ (1.—4. Bd., 1872—76).

Noch schwankartiger sind die Stücke des sozialistischen Agitators J. B. von Schweitzer, der oft sehr gute Motive in etwas leichtfertiger Weise dramatisch verschleudert, wie in den Lustspielen: „das Vorrecht des Genies" und „die Darwinisten," bisweilen aber, wie in dem Schwank: „Epidemisch," eine glückliche komische Ader verrät. Es handelt sich um die Epidemie der Börsengeschäfte und Papierspekulationen, die sich sogar in das Haus eines Majors eingeschlichen hat, indem sich die Frau Majorin zu solchen Geschäften verleiten läßt. Die Verwickelung besteht darin, daß ein Liebeshandel und ein Börsengeschäft infolge der Verwechslung zweier Papiere ineinandergewirrt werden und dadurch nach zwei Seiten hin ganz ergötzliche Irrtümer entstehen. Ueber eine sehr glückliche Verve in Erfindung und Ton des Lustspiels gebietet auch Rudolf Kneisel, der zu flüchtig arbeitet („die Tochter Belials", „Emmas Roman", „Chemie fürs Heiraten") u. a.

Neben dem sich in die Breite ergießenden Prosalustspiel sollte das Lustspiel in Versen noch immer seinen Platz auf der Bühne behaupten. Der Vers giebt dem Witz ein lapidares Gepräge, und macht aus dem vergänglichen Einfall das dauernde Epigramm. Mit Erfolg hat Wilhelm Jordan in den Lustspielen: „Die Liebesleugner," (1855) und „Durchs Ohr" (2. Aufl. 1870) dies Genre gepflegt. Während das erste Lustspiel an „Donna Diana" erinnert, auch in den fließend geistreich pointierten Versen, ist in dem zweiten die Handlung ausnehmend einfach, aber Witz und Poesie beseelen den Dialog und die gedankliche Symmetrie im Aufbau des Ganzen gewährt künstlerische Befriedigung. In Versen sind auch einige Lustspiele von Gisbert Freiherrn von Vincke und der „Landfrieden" von Bauernfeld geschrieben, ein Stück, das mit mittelalterlicher Treuherzigkeit das moderne Junkertum persifliert.

Es giebt Lustspielstoffe, denen ein kleiner Kontrast, eine einzige komische Verwickelung, irgend ein heiterer Gedanke zu Grunde liegt, und die sich daher nicht zu mehreren Akten ausdehnen lassen. Diese besonders in Frankreich angebaute Gattung der proverbes oder Bluetten, der einaktigen Lustspiele, die gerade künstlerischer Gliederung und Geschlossenheit ebenso fähig wie bedürftig sind, hat auch in Deutschland eine nicht unbedeutende Zahl von Vertretern gefunden. Steigentesch, Contessa, Castelli u. a. haben diese kleinen komischen Leuchtkäfer in manchen Theaterabend hineinflattern lassen. Heitere Verwechselungen von kurzer Dauer und die sogenannten Verkleidungsrollen, die einem Darsteller Gelegenheit geben, eine äußerliche Virtuosität im Maskenwechsel zu zeigen, bildeten hauptsächlich den Inhalt dieser Stücke. In neuester Zeit haben sie sich nach

französischem Muster verfeinert; man hat irgend ein Capriccio des Humors, irgend eine psychologische Pointe in diese einaktigen Lustspiele hineingetragen. In diesem Feuilleton der Bühne verdient den Preis ein Autor von großer Feinheit und Zierlichkeit des Denkens und Empfindens, von edler, geschmackvoller Haltung und liebenswürdiger Begabung: Feodor Wehl (Feodor von Wehlen aus Schlesien, geb. 1821, jetzt Hoftheaterintendant in Stuttgart). Er ist von allen deutschen Schriftstellern am meisten mit Alphons Karr zu vergleichen, an den er schon durch die Herausgabe seiner „Berliner Wespen" erinnerte. Für solche Begabungen bot lange Zeit hindurch die etwas gründliche deutsche Journalistik noch nicht Raum genug. Das Streifen und Berühren, das flüchtige Schimmern der florbeflügelten Gedanken, die graziöse Vermittelung zwischen Kunst und Wissenschaft und der Gesellschaft die liebenswürdige Atomistik, welche aus jedem Blütenstoffe geistige Honigzellen baut, hat in der Litteratur ihr gutes Recht, und die Macht des Kleinen bewährt sich hier, wie in der Natur. Feodor Wehl hat indes, wie jeder deutsche Autor, auch große und ernste Anläufe genommen. Seine erste Tragödie: „Herrmann von Siebeneichen" war markig gehalten, im Shakespeareschen Stile, nicht ohne historische Größe; sein „blondes Haar", eine Tragödie der kleinen Ursachen und großen Wirkungen, litt an einer novellistischen Sprödigkeit des Stoffes, obwohl sie manche interessante psychologische Entwickelungen bot und sich durch eine einfache und klare Charakterzeichnung hervorthat; „Hölderlins Liebe" (1852), ein dramatisches Gedicht, ist reich an lyrischen Schönheiten und in Komposition und Versen durchweht vom milden Hauche Goethescher Grazie; doch sind die dramatischen Pointen zu tief unter der geschmackvollen Toilette dieser Verse versteckt. Die „Gedichte", welche sich an dies Drama anschließen, haben eine sanft wehmütige Färbung; sie brechen, über den Rätseln des Menschenlebens brütend, in anmutige Klagen aus. Auch als Biograph hervorragender Frauen trat Feodor Wehl auf in seinem Hauptwerke: „der Unterrock in der Weltgeschichte" (3 Bde., 1847—51), in welchem er die Charakterskizzen sicher und elegant auf den kulturhistorischen Hintergrund aufträgt. Zartheit in der Schilderung des Bedenklichen und edle und humane Auffassung charakterisieren diese Schrift. So war es nicht die Ohnmacht größeren Aufgaben gegenüber, sondern die vorwiegende Neigung dieses Autors, das Leben im Kleinen aufzufassen und die Grundlagen der Gesellschaft in ihren Atomen mikroskopisch zu untersuchen, was ihn in das Gebiet feiner Novellistik, wie in den bei aller Skizzenhaftigkeit oft bedeutsamen „Herzensgeschichten" (1857), und zum Anbaue dramatischer Bluetten hintrieb. Sein erstes Lustspiel: „Alter

schützt vor Thorheit nicht" ist poetisch gehalten und theatralisch wirksam, doch von einem allzu frivolen Anstriche. „Kaprice aus Liebe, Liebe aus Kaprice" behandelt eine psychologische Pointe mit anmutiger Dialektik, „Eine Frau, welche die Zeitungen liest" eine Marotte der Zeit*). Ueber allen diesen leichtgeflügelten, dramatischen Albumblättern schwebt ein künstlerischer Hauch; französische Feinheit und deutsches Gemüt, beide ohne Aufdringlichkeit, reichen sich die Hand, ein Bund, der auch für größere Schöpfungen Ersprießliches verheißt.

Neben Wehl ist auch auf diesem Gebiete Gustav zu Putlitz zu nennen. Seine „Badekuren" und „das Herz vergessen" sind anmutige Bluetten, jenes von studentischer Heiterkeit durchweht, dieses ernster gehalten, gemütvoll, ohne Sentimentalität.

Von frischem Humor sind die einaktigen Lustspiele von Moser: „Aus Liebe zur Kunst," „Moritz Schnörche," „Wie denken Sie über Rußland?" Hier sind auch Siegmund Schlesinger, der sich mit Glück an den französischen Proverbes herangebildet („Mit der Feder," „Liselotte"), Alexander Wilhelmi („Einer muß heiraten"), Hugo Müller („Im Wartesalon erster Klasse"), Görner, Otto Gensichen, der neuerdings durch sein anmutendes Lustspiel: „Die Märchentante" Bühnenerfolge errang und auch in ernsten Dramen aus der mythischen Welt des Altertums und der französischen Revolution ein schönes Talent bekundet hat u. a.

Wenn das Salonlustspiel wenig über den Kotzebueschen Kreis hinausgriff, so war dagegen das historische Lustspiel eine Erweiterung des deutschen Lustspielgebietes. Wir haben seine Bedeutung schon bei Gutzkows Stücken hervorgehoben, der mit Laube, Freytag, Klein, Putlitz, Zahlhas („Ludwig XIV. und sein Hof"), Berger („die Bastille," „Maria von Medici," „Jean Bart am Hofe"), einem Autor, der die dramatischen Fäden gewandt zu verschlingen und die Charaktere markig zu zeichnen und glücklich zu kontrastieren versteht, mit Arthur Müller und mit dem Verfasser dieses Werkes der Hauptvertreter dieser neuen Gattung ist.

Es war ein nicht geringes Verdienst dieser Lustspiele, welche die Geschichte vom Standpunkte des Kammerdieners, für den es keine Helden giebt, betrachteten und mit Vorliebe die Ironie der kleinen Ursachen und großen Wirkungen hervorhoben, daß sie auch auf das geschichtliche Trauerspiel und Schauspiel eine rückwirkende Kraft ausübten und ein zu allge-

---

*) Feodor Wehl, „Dramen" 1.—4. Bd. (1865—69).

mein gehaltenes Pathos auf einfach menschliche Bedingungen des Charakters zurückführten. Eine, wir möchten sagen Shakespearisierende Behandlung fand das historische Lustspiel in dem Stück von **Hippolyt Schauffert** († 1873): „**Schach dem Könige.**" Der Verfasser, ein rheinbayrischer Jurist, erhielt für dasselbe den von der Wiener Hoftheaterintendanz im Jahre 1869 ausgesetzten Preis für das beste Lustspiel. Seine späteren Stücke zeigten eine zu holzschnittartige Arbeit.

„Schach dem König" hat als Bühnenstück manche Vorzüge; in litterarischer Hinsicht ist es unreif und unfertig. Schauffert hatte einen naturwüchsigen Humor, dem nur noch größere Schulung fehlte, und einen glücklichen Griff für Situationen, die eine drastisch-komische Wirkung ausüben. Auch hat der Grundgedanke, der nur nicht scharf genug ausgeprägt ist, immerhin eine Tragweite, welche das Lustspiel über das flache Niveau der Alltagsstücke erhebt; es ist der Gedanke, daß selbst die Macht eines Königs machtlos ist gegenüber der öffentlichen Meinung und einer sich bahnbrechenden Sitte, die sich nicht fortdekretieren läßt. Es ist hier zwar bloß der Tabak, der in der Luft liegt und dessen berauschenden Einflüssen selbst der König nicht widerstehen kann; ein gewisses Tabaksgewölk schwebt über dem ganzen Stücke; aber dennoch strahlen die bengalischen Lettern der politischen Moral weitleuchtend auf dem wolkigen Hintergrunde.

Ein gesunder derber Humor, ohne übertriebene Verfeinerung der Konversation, ist namentlich, wo die Handlung in dem Reiche John Bulls spielt, vollkommen berechtigt, und eine Wirkung auf das Zwerchfell, die sich in solider Weise rechtfertigen läßt, hat ihre großen Vorzüge vor den Spitzenklöppeleien des Esprit, deren Pointen auf der Bühne oft nicht augenfällig genug sind. Gleichwohl mußte der Dichter vor der Nachahmung des Shakespeareschen Stils gewarnt werden, der in seinen Eigentümlichkeiten doch einem andern Zeitalter angehört und einem Genius, der eben unnachahmlich ist. Der Shakespeare-Humor der modernen Dramatiker hat stets etwas Forciertes; man merkt die Absicht, in die Fußtapfen des großen Briten zu treten, und wird verstimmt. Mit der Shakespearomanie im Zusammenhange steht die mangelhafte Technik des Dramas; denn die Anforderungen unserer Bühne sind von denen der Shakespeare-Bühne weit verschieden und wollen durchaus erlernt sein. So kommt es, daß die ersten Akte des Schauffertschen Dramas eine spannende Exposition vermissen lassen und in einem Hinundher von Wortgefechten ermüdend verlaufen. trotzdem, daß schon ein Akt für die Bühne amputiert worden ist. Erst mit der Verkleidung Harriets und der Verleitung des Königs selbst, gegen sein Edikt und seine Abhandlungen sich mit dem sündigen

Kraut einzulassen, beginnt die humoristische und einschlagende Wirkung des Stücks. Doch dies erscheint als ein glücklicher Griff des Naturalismus, der ebenso leicht unglückliche Fehlgriffe machen kann, wenn er nicht eine solide Schule durchgemacht hat.

Einen in Hamburg ausgeschriebenen Lustspielpreis erhielt ein form- und bühnengewandter Hamburger Dichter, Theodor Gaßmann*) († 1872) für sein geschichtliches Lustspiel: „Schwabenstreiche“ (1871), welches auch in keck zugreifender Holzschnittmanier gehalten ist. Ein Lustspiel von Rudolf Genée, dem tüchtigen Shakespearevorleser, der einige englische Lustspiele mit Geschick unserer Bühne angeeignet hat: „Vor den Kanonen“ (1857) behandelt die Begegnung zwischen König Karl XII. und der Gräfin Aurora von Königsmark dramatisch lebendig, ohne daß der Stoff durch die Behandlungsweise über das Niveau der Anekdote erhoben worden wäre. Das altbürgerliche Charaktergemälde: „Bürger und Junker“ von dem Münchener Schleich (1855) kann für eine Art von kulturhistorischem Lustspiel gelten. Die volkstümliche, an der Grenze der Posse stehende Komödie ist gleichsam eine dramatisierte Riehlsche Volksstudie, recht frisch und lebendig und nur zu provinziell gefärbt, um allgemein durchzugreifen. Eine eigentümliche Art des historischen Lustspieles, das „Künstlerlustspiel“, wurde besonders von Deinhardstein („Garrick,“ „Hans Sachs,“ „Boccaccio,“ „die rote Schleife“) gepflegt, nicht ohne gediegene und solide Charakteristik, nicht ohne festen und sicheren dramatischen Stil; aber allzu weitschweifig, in ernster Haltung und ohne poetischen Hauch. Eine leichte dramatische Gattung von zweifelhaftem Werte, das Vaudeville, fand durch Karl von Holteis**) liebenswürdiges Talent eine anerkennenswerte Pflege. Die Leichtigkeit seiner von keinem schweren Gedanken gedrückten Begabung traf mit Glück den sangbaren Ton in Ernst und Scherz. Wie ergreifend ist „der alte Feldherr“ mit seinen kräftigen politischen Chansons, wie lustig „die Wiener in Berlin,“ diese komische Kontrastierung des Lokalcharakters der beiden deutschen Hauptstädte. Wie einfach herzig ist die „Lenore“ mit ihren kräftigen militärischen Szenen, ihren weichen, das Gemüt ansprechenden Liederblüten! Dagegen ist der Wert von Holteis ernsteren Dramen so ungleich, wie es sein von keinen tieferen Gedanken getragenes dichterisches Naturell erwarten läßt! Neben Holtei sind auf diesem Gebiete Angely („das Fest der Handwerker“) und Louis Schneider („Fröhlich,“ „der Kurmärker und die Picarde“), ein gewandter

---

*) Heitere Bühnenspiele. 2 Bde., 1865.

**) Karl von Holtei, „Theater“ (1845). 2. Aufl. 6 Bde. 1867.

Bearbeiter französischer und älterer Stücke zu nennen, die aber mehr durch eine unbefangene Lustigkeit wirken.

Die Posse, welche früher nicht viel mehr war, als eine Abart des Lustspieles, ein Lustspiel mit starken Dosen der Komik und grell aufgetragenen Farben, wie z. B. „Pachter Feldkümmel“, „Rochus Pumpernickel“, nahm eigentümliche, bisher ungekannte Formen an, ohne indes eine einzige zu künstlerischem Abschlusse zu bringen. Die neue Posse bezeichnet vielmehr den Bildungsprozeß, welcher den Rahmen des Lustspieles sprengt, um auch auf der Bühne dem Humor weitere Perspektiven zu eröffnen; sie ist das werdende Lustspiel der Zukunft, welches über den Kreis der Familie hinausgreift und Staat und Gesellschaft, das öffentliche, ja das ganze geistige Leben wirksam beleuchtet. Instinktmäßig ging sie auf Eroberung dieses reichen Gehaltes aus und gewann, während sie so aus ergiebigeren Quellen schöpfte, als das Lustspiel, auch ein anderes, größeres Publikum. Der Boden des Lustspieles war der Salon; seine Helden sind die Helden der Gesellschaft, seine Sprache der Konversationston. Nur die Bedienten und Kammermädchen brachten ein volkstümliches Element in diese glatte Einförmigkeit des Salonlebens; in ihnen wurde dem von Gottsched begrabenen Hanswurste eine schüchterne Auferstehung zu teil. Die Galerie aber, das eigentliche Volk, sah diese Lustspiele mehr mit Neugierde, als innerer Befriedigung an, mit demselben Blicke, mit dem es von der Straße in einen erleuchteten Ballsaal der höheren Stände oder auf eine Hoftafel sieht, obgleich nicht geleugnet werden darf, daß manche Elemente der feinen geselligen Bildung so dem Volke zugänglich wurden. Doch im ganzen lagen ihm die Interessen der Lustspielzirkel fern. Dagegen trat die Posse als das echte Volkslustspiel auf. Sie durchbrach die Thüren und Tapetenwände der Konversationsstücke und eröffnete eine Weltperspektive der Phantasie, die sich behaglich in den entlegensten Erdgegenden erging. Auf der anderen Seite entfaltete sie mit berechtigter Komik den ganzen lokalen Farbenreichtum; denn die Komik darf und muß bis ins kleinste individualisieren. So erweiterte sich der Kreis der komischen Stoffe gleichzeitig in die Nähe und Ferne. Der freiere Flug der Phantasie zog auch das Jenseits, ein nicht mit den offiziellen Gestalten des Glaubens, sondern mit den freien Kindern der Einbildungskraft bevölkertes Jenseits, in den Bereich der Bühne und schmückte mit alten und neuen Göttern, Feen und Elfen, mit allegorischen Figuren jeder Art, kurz mit einem kompendiarischen Auszuge aller Mythologien die dichterischen Gebilde aus. Die aus dem Lustspiele gänzlich verbannte Lyrik durfte hier wieder duftige Blüten treiben. Die Helden der Posse waren meistens Männer aus dem

Volke. Die charakteristischen Eigenheiten der verschiedenen Handwerke boten manche dramatische Handhabe dar; der derbe Realismus durfte sich in seiner ganzen Breite darlegen. Es kam Sang und Klang, Bewegung, ein Reichtum mannigfaltiger Verhältnisse zutage, von dem Orbis pictus des Weltumseglers bis zu Hampelmanns bescheidenen Reiseabenteuern, von Abdel Kaders unverständlich plauderndem Heroismus bis zu den glücklichen Söhnen des Lumpacivagabundus, denen das große Los zugefallen. Die Kontraste zwischen Armut und Reichtum, Arbeit und Müßiggang, innerem und äußerem Glücke waren ganz aus dem Volksleben heraus erfaßt und wirkten auf dasselbe zurück, mit unleugbar größerer sittlicher Berechtigung und Tiefe, als wir sie bei den meisten zu Lustspielintriguen verwendeten Motiven finden. Das Lustspiel beruht auf der Intrigue, die Posse auf dem Zufalle. Doch ist dieser nur scheinbar, indem er aus der Fügung höherer Mächte hervorgeht, die in der Regel nur das innere Verhängnis der Charaktere erfüllen. „In deiner Brust sind deines Schicksals Sterne" heißt es auch hier. Viele dieser Possen sind nichts als Bekehrungsgeschichten innerer Mission mit Rezepten, welche die Götter angeordnet haben, die oft helfen, oft am Schlusse wieder ausgebrochen werden. Die Posse, die sich so im Gegensatze zum Lustspiele herausbildet, kann natürlich bei dem noch jungen Datum ihrer Aera es zu keiner Rundung und Vollendung der Form bringen. Verworren in ihrer Anlage und zwar durch den reichen Gehalt, den sie auszubeuten sucht, steckt sie noch alle Schubläden der Phantasie durcheinander. Sie behängt sich bald mit allen nur denkbaren Draperien, bald nimmt sie die Musik zu Hilfe, borgt von der komischen Oper den Effekt des Gesanges oder gar den wüsten Lärm des Quodlibets; mit einem Worte: sie fühlt sich noch unsicher und sucht ihr Auftreten so glänzend als möglich zu machen. In blindem Umhertappen sucht sie nach Formen; sie ist ein Kind der Uebergangsepoche, deren Gegenwart anziehend, weil ihre Zukunft bedeutend ist.

Man kann drei Richtungen der modernen deutschen Posse unterscheiden. Die erste Art, die Aristophanische, bestrebt sich nach dem Muster des großen griechischen Komödiendichters, das ganze soziale und politische Leben in einer phantastisch beweglichen, aber doch künstlerisch gehaltenen Form humoristisch und satirisch zu beleuchten. Aehnlich wie zur Zeit des Aristophanes der alte Glaube und die Sitte der Athenienser sich aufzulösen begannen, und der Boden des alten Bewußtseins locker genug schien, um neben dem neuen Samen auch das wuchernde Unkraut der Laune zu reifen, das üppige Zeichen der Auflösung eines gediegenen Gehaltes, so erschien in ähnlicher Weise die neueste Zeit als eine Auflösungs-

epoche, in welcher die festen Autoritäten des bisherigen Bewußtseins fallen, ohne daß ein neuer, allgemein giltiger Gehalt in gediegener Weise die Gemüter beherrscht. Hatte sich doch schon Heinrich Heine, der Repräsentant des auflösenden geistigen Scheidewassers, selbst als lyrischen Aristophanes proklamiert! Die dramatischen Nachahmer des großen Griechen gehören indes schon einer Zeit an, in welcher die Sehnsucht nach neuen und festen Gestalten mächtiger war, als die Freude an der ironischen Zerstörung, und so trägt diese Posse ihre burlesken Figuren und Einfälle auf einem idealistischen Goldgrunde auf, hinter welchem die Sonne der Zukunft schimmert! Unglücklicherweise nahmen diese Possendichter, unfähig, eine neue Form zu schaffen, die antike Form des Aristophanes ohne weiteres zur Grundlage ihrer Produktionen und machten dieselben dadurch sowohl ungenießbar für das Volk, als auch zu jeder theatralischen Wirkung ungeeignet. Die aristophanische Posse wurde eine Gelehrtenkomödie, mit vielem Geiste, mit künstlerischer Schönheit, welche im Reichtume der Rhythmen, besonders der schwunghaften Anapäste und Choriamben, schwelgte, mit einer scharfen, schlagenden Satire; aber doch eine exklusive Kunstgattung, dem viel gerühmten Muster Platens nachgebildet. Während indes Platen im „romantischen Oedipus“ und in „der verhängnisvollen Gabel“ seine aristophanische Satire auf litterarische Richtungen beschränkte, dehnten Robert Prutz und Adolf Glaßbrenner sie auf das ganze politische Leben aus. „Die politische Wochenstube“ (1845) von Robert Prutz ist ein Meisterstück glänzender Satire, vorzüglich gegen die christlich-germanischen Restauratoren des mittelalterlichen Staates gerichtet. Die metrische Form ist durchweg gefeilt und fließend. Indessen wird durch die Allegorie, die stets doktrinär und nüchtern erscheint, die volkstümliche Wirkung beeinträchtigt, so sehr auch die ideale Gestalt der Germania mit patriotischer Begeisterung die Gemüter der Hörer zu erfüllen vermag. Weniger künstlerisch, aber volkstümlicher ist Adolf Glaßbrenner in seiner Posse: „Kaspar, der Mensch“ (1850), welche die aristophanische Rhythmik mit neuen und kühnen Sprachwendungen von origineller Komik bereichert hat. Die Parodien des Faust, die Karikaturen des Despotismus, die in dieser Posse vorgeführt werden, sind neben vielen anderen burlesken Schlaglichtern von drastischer Wirksamkeit. Während „die Wochenstube“ von Prutz als eine vormärzliche Komödie, trotz aller satirischen Geißelhiebe, reich ist an lyrischen Prophezeihungen einer besseren Zukunft, steht Glaßbrenners nachmärzlicher „Kaspar, der Mensch“ auf der Brandstätte vieler schönen Hoffnungen, ohne alle duftigen allegorischen Perspektiven, mit einer etwas blasierten Bitterkeit der Enttäuschung. Zu dieser Richtung

der Posse gehören noch „das Zentrum der Spekulation“ von Karl Rosenkranz, eine dialogisierte Satire auf neuere philosophische Bestrebungen und auf die Stellung der Philosophen im Polizeistaate, „die Mondsüchtigen“ von Hoffmann und einige andere Versuche, die es wegen ihrer exklusiven Form zu keiner durchgreifenden Wirkung bringen konnten.

Während die aristophanische Posse von namhaften Dichtern und Gelehrten gepflegt wurde, bereicherten Schauspieler die Bühne mit der zweiten Gattung der Posse, welche wir die moralisch-sentimentale nennen möchten, und welche die Masse des Volkes zu elektrisieren verstand. Sie vermischt in Shakespearescher Weise Scherz und Ernst, zieht Himmel und Erde in ihre Kreise und setzt dabei immer eine Moral in Szene, deren praktische Brauchbarkeit und handgreifliche Anwendung auf Lebensverhältnisse nahe liegt. Das Glück, die Fortuna, ist die eigentliche Göttin dieser Possen, und ihre durchgängige, mannigfach modifizierte Moral, daß das wahre Glück, die innere Zufriedenheit, nicht von äußeren Glücksverhältnissen abhängig ist. Dem französischen Fortune-Machen wird das nicht erst zu machende, sondern dauernd gegenwärtige Glück in den Tiefen des Gemütes entgegengestellt. Nach dieser Seite hin sind die Possen echt deutsch und, trotz der häufigen Betonung der Arbeit und ihrer hohen Stellung gegenüber dem vornehmen Müßiggange, nicht sozialistisch zu nennen. Wenn bei den Franzosen der Nachdruck auf dem Rechte der Arbeit und auf den Forderungen liegt, welche auf eine Verbesserung der äußeren Lage hinzielen, so liegt er bei den Deutschen auf dem Glücke der Arbeit und auf der inneren Befriedigung, welche sie gewährt; dort herrscht die praktische, juristische, nationalökonomische Wendung, hier die gemütliche, sittliche, religiöse. Charakteristisch für die Form dieser und der nächstfolgenden Possengattung ist das sangbare, bald humoristische, bald sentimentale Couplet, der Wechsel von Versen und Prosa, duftigste Poesie nach Art des „Sommernachtstraums“ und derber, hausbackener Realismus, Ambrosia und Nektar der Schicksalsgötter und der modern allegorischen Bewohner des Theaterolympes und der echte Kotzebuesche Pumpernickel, die nahrhafte Speise der Erdgebornen. Der Schöpfer dieser Gattung ist Ferdinand Raimund*) (1791—1836), Wiener Schauspieler und Schauspieldirektor, der in Hypochondrie verfiel und durch Selbstmord endigte, („Der Verschwender,“ „der Bauer als Millionair,“ „der Alpenkönig und der Menschenfeind“ u. a.), ein poetisch-melancholisches Gemüt, dem

*) F. Raimund, „sämtliche Werke.“ Herausgegeben von J. N. Vogl. (9 Bde., 1855); es erscheint jetzt eine neue Ausgabe der Gesamtwerke.

die Zauberlandschaft dieser bunten Dichtung wie in Träumen entstieg, bevölkert mit heiteren Gestalten, aber auch mit den grillenhaften Dämonen kranker Phantasie. Alle seine Possen haben einen dunklen Hintergrund, den die flackernden Lampen der Phantasie mit wehmütigem Scheine erhellen. Es durchweht sie ein poetischer Hauch; ihre Farben sind warm, ihre psychologischen Effekte oft ergreifend, ihre Grundlage ist stets sittlich. Dies gilt bei weitem weniger von den Possen Johann Nestroys („Lumpacivagabundus," „der Unbedeutende," „die verhängnisvolle Wette," „Einen Jux will er sich machen," „Freiheit in Krähwinkel" u. a.), welcher schon den Uebergang zur burlesken Posse bildet, frivol und dreist bis zur Zweideutigkeit in Charakteren, Situationen und Dialog, und welcher seine Götter, die ihm eigentümlich angehören, ohne alle idealen Attribute sehr anthropomorphisch gestaltet. Doch ist er, ohne Raimunds humoristische Tiefe, witziger als dieser, ein Ostade und Teniers in kecker Auffassung der Volkscharaktere, und versteht es geschickt mit den Hilfsmitteln der Bühne zu wirken. Sentimentaler ist Elmar („Unter der Erde," „Unterthänig und Unabhängig" u. a.); bei ihm wird das Komische schon zur Episode: doch trifft er mit Glück den Ton einer sauberen Gemütlichkeit. Bei Friedrich Kaiser („Stadt und Land," „Junker und Knecht," „Mönch und Soldat" u. s. w.) tritt die Göttermaschinerie mehr in den Hintergrund und räumt sogar direkt politischen Tendenzen, wie der Emanzipation des Bauernstandes, den Platz ein. Ein gesunder Humor und die Gabe geschickter Empfindung geben seinen meisten Stücken inneres Leben, obwohl die Poesie des Praters und Augartens, welche von allen diesen Dichtern vertreten wird, keine bedeutenden geistigen Hebel anzusetzen vermag. Dies ist freilich auch einem norddeutschen Possendichter mißlungen, welcher die Zeitgedanken, die er aus der Tragödie mit Aengstlichkeit verbannt, in seinen Possen ablagert, dem Chevalier Wollheim („der fliegende Holländer," „Rosen im Norden," „Michels Wanderungen" u. s. f.). Trotz manches glücklichen Einfalles und mancher schwunghaften Deklamation seiner Wolkenbewohner hat er mit seinem romantischen Beleuchtungsapparate im ganzen nur geringere Wirkungen erzielt, als Raimund und Nestroy mit ihren naiven Schöpfungen.

Auch Theodor Gaßmann hat mit seinen „Blumengeistern" und andern phantastischen Ausstattungsstücken, wegen der etwas verschwommenen Lyrik, die in ihnen herrscht, wegen des Mangels an dramatisch faßlicher Handlung, keinen durchschlagenden Erfolg erzielt. Gleichwohl eignet sich die Raimundsche Form, die Mischung des Phantastischen und

Komischen, szenischer Prachtentfaltung und heiterster Burleske, auch für einen aristophanischen Inhalt. Von der französischen Posse haben die Bühnen phantastisch-dekorative Ausstattungsstücke übernommen, deren Inhalt kaum über die Albernheit hinausgeht, welche alle Nähte des märchenhaften Gewandes platzen läßt. „Die Eselshaut,“ „die Hirschkuh“ haben im Theater an der Wien und am Berliner Viktoriatheater eine lange Reihe von Aufführungen erlebt; noch größern Erfolg hat die verhältnismäßig beste dieser Zauberpossen: „Aschenbrödel,“ eine Prachtaufführung des Pariser Châtelet-Theaters, an der Viktoriabühne davongetragen. Ein anderes: „Aschenbrödel“ hat C. A. Görner verfaßt, ein beliebtes Ausstattungsstück deutscher Bühnen. Die Vermischung des märchenhaft Kindlichen mit dem dekorativ Glänzenden und dem Ballet und den balletartigen Schaustellungen weiblicher Schönheiten ist für das Stück ebenso charakteristisch, wie für Görners „Schneewittchen,“ „Dornröschen“ u. s. w.

Sollte sich nicht so glänzender Bühnenform ein poetisch-satirischer Inhalt von geistiger Bedeutung einfügen lassen? Sollte die Wiedergeburt aristophanischer Posse nicht an diese ebenso phantastisch freien, wie prachtvollen Vorbilder anknüpfen und die großartigen Leistungen der theatralischen Hilfskünste benutzen können? So wenig wir für das Kunstwerk der Zukunft und für den Urbrei schwärmen, in welchem alle Künste zusammengerührt sind und der aus der Schlegelschen „Mythologie“ in die Wagnersche Doktrin übergegangen ist: so wenig können wir einsehen, daß die Glanzleistungen der Malerei, der Beleuchtung, des Maschinenwesens als verächtlich beiseite geschoben werden müssen, wenn es sich um bedeutenderen geistigen Inhalt handelt, und daß nur für Albernheiten ein solcher, hier allerdings durch seinen Prunk erdrückender Rahmen geeignet sein soll. Wo es lyrische Stimmungen gilt, da kann die Lyrik der Szene, die in dekorativem Schmuck und Beleuchtungswirkungen ruht, trefflich mitwirken, und für die kühnen Sprünge der Phantasie und des Humors liegt in der ausgebildeten Technik des Maschinenwesens eine stets bereite und willkommene Hilfe, welche den höchsten Zwecken der Szene, der Anschaulichkeit, dient.

Die dritte Gattung der Posse, die eigentlich burleske Posse, hat sich fast ganz von der allegorischen Göttermaschinerie emanzipiert und stellt ihre Menschen auf die eigenen Füße, auf denen sie freilich nicht lange stehen bleiben, sondern in komischen Purzelbäumen weiter voltigieren. Sie ist oft politisch in ihren Couplets und liebt die sorgsamste lokale Farbengebung oder eine Wanderung zur Völkerschau mit komischen Siebenmeilenstiefeln. Was das Lokale betrifft, das Philistertum in seiner Heimat, so

haben wir den deutschen Spießbürger in allen denkbaren Schattierungen: den Berliner Bürger in den Stücken von Kalisch u. a., den Wiener als Staberl in den Staberliaden von Karl, den Frankfurter in den Hampelmanniaden von Malß u. s. w. Es sind vorzugsweise diese drei Typen des Berliner, Wiener und Frankfurter Bürgers, welche für die komischen Repräsentanten von Nord-, Süd- und Mitteldeutschland gelten können: Der Dialekt, der Hintergrund der einzelnen Städte, alle ihre städtischen Beziehungen spielen in ihnen eine Hauptrolle. Staberl und nächst ihm die Helden der Bäuerleschen Stücke, die sich durch einen kräftig einschlagenden Witz auszeichnen, ebenso Hampelmann und der Frankfurter Bürgerkapitän haben die Runde über sehr viele deutsche Bühnen gemacht. Das Berlinertum mit seiner dreisten Skepsis und seinem nivellierenden Witze, der früher in den dramatischen Cyklen triumphierte, deren Held der Eckensteher Nante Strumpf war, wird durch die Possen von David Kalisch („Hunderttausend Thaler", „Berlin bei Nacht" u. a.) vertreten, in denen eine unmittelbare politische Tendenz in kecken, oft glänzenden Couplets vorherrscht und die Komposition, die sich an französische Muster anlehnt, wie z. B. die erstgenannte Posse an die „Jagd nach Millionen", geschickt, die Charakteristik scharf und der Witz schlagend ist. Der Fehler der Berliner Posse liegt in der Mischung des für Lustspiel oder Schwank geeigneten Stoffs mit der politischen Satire, die nur im Couplet zur Geltung kommt und in der Regel nicht für den Charakter paßt. Auf die bürgerliche Komödie und ihre derbkomischen Verwickelungen derartige, das öffentliche Leben geißelnde Couplets aufzupfropfen, ist eine Versündigung gegen die Einheit des künstlerischen Organismus. Die politische Satire muß seine ganze Architektonik durchdringen, seine innerste Seele bilden; dann erscheint auch das Couplet als ein freier Trieb seines eigensten Wachstums, nicht als ein Auswuchs, ein Gallapfel, den der Wespenstich einer von draußen flüchtig heranschwebenden Satire erzeugt. Manche Couplets der Berliner Possen, namentlich die von David Kalisch, sind kleine Kunstwerke der Satire. Dadurch wird der große Erfolg der „Mottenburger" und früherer Possen am Wallner-Theater erklärt. In anderen Possen, wie z. B. in „Pechschulze" von Salingré, findet sich eine ganz heitere Situationskomik. Auch der bühnengewandte Emil Pohl, Görlitz und andere Autoren haben im einzelnen manches Verdienstliche geleistet. Unleugbar bleibt indes dabei die Versandung des guten Geschmacks, die Herrschaft des Trivialen und Zweideutigen, der Albernheit und der Zote, welche in zahlreichen Mißgeburten dieses Genres, das selbst eine Mißform ist, triumphiert. Gegen diese Auswüchse der

Posse und gegen die sklavische Abhängigkeit von französischen Mustern, ihrer Zweideutigkeit und Sittenlosigkeit, wandte sich, zum Teil mit allzu direkter Polemik, das Lebensbild von Hugo Müller: „Heydemann und Sohn", welches am Wallner-Theater einen glänzenden Erfolg davontrug. Die komischen Szenen des Stückes sind von mehr unbefangener und aus den Charakteren selbst strömender Heiterkeit als in den anderen Possen; dagegen verrückt die Mischung des Komischen und Tragisch-Ernsten, die hier nicht wie bei Raimund durch freien Humor in eine höhere Sphäre gehoben wird, den Standpunkt der Posse.

Gustav Räder in Dresden († 1868) ist der kosmopolitische Possendichter, der das Spießbürgertum auf Reisen schickt und es bald an der tropischen Sonne, bald am Nordpole zu erweiterter Weltanschauung erzieht. Der Gegensatz zwischen Spießbürgerlichkeit und Weltbürgerlichkeit ist der komische Angelpunkt seiner Possen („Der Weltumsegler wider Willen", „der Artesische Brunnen", „Ella" u. s. f.), die einen durchaus burlesken Charakter haben und sich wie Parodien der Freiligrathschen Muse ausnehmen, indem hier von der exotischen Flora nur bizarre Kaktuspflanzen benutzt werden und die Siebenmeilenstiefeln der Phantasie mit den derbsten Nägeln des volkstümlichen Witzes beschlagen sind. Dramatisierungen der merkwürdigen Erzählungen von Jules Verne, wie: „die Reise um die Erde" u. a. haben das Repertoire dieser exotischen Ausstattungsstücke neuerdings bereichert.

So sehen wir die Posse, wie die Tragödie nach neuen Formen ringen, von unsicheren Anfängen zu sicher begründeten Schöpfungen im Geiste des Jahrhunderts fortschreiten. Wir haben Kräfte begrüßt, welche der idealen Kunsthöhe nahe sind, und Talente, welche mit glänzenden Auspizien auftreten. Zwar fehlt der deutschen Tragödie noch der moderne Schiller, eine Persönlichkeit von so glänzender nationaler Bedeutung; aber eine Schar zukunftsvoller Progonen hat in warmer Hingabe an den Genius der Zeit, in der maßvollen Sicherheit dramatischer Form und großer Sorgfalt der Charakteristik sich jenen Heroen würdig angeschlossen, wenn die Einzelnen auch an intensiver Kraft des Genies unter ihnen stehen.

Sechstes Hauptstück.

Der moderne Roman.

Erster Abschnitt.

Einleitung. Der historische Roman.

Franz Karl van der Velde. — August von Tromlitz. — Georg Ebers. — Felix Dahn. — Karl Spindler. — Joseph von Rehfues. — Willibald Alexis. — Luise Mühlbach. — Heinrich König. — Eduard Duller. — Max Ring. — Emil Brachvogel. — Theodor Mügge. — Otto Müller. — Heinrich Laube. — Karl Frenzel. — Julius Rodenberg. — Karoline Pichler. — Henriette von Paalzow.

Die jungdeutsche Schule, welche für die Alleinberechtigung der Prosa eine rasch zerbrochene Lanze einlegte, mußte natürlich auch dem Roman eine höhere Stellung einräumen, als ihm die frühere Kritik zugestehen wollte. Wohl hatten schon Schiller und Goethe in ihrem Briefwechsel über „Wilhelm Meister" die Schöpfung des Romans nach künstlerischen Intentionen gewürdigt und mancherlei ästhetische Gesichtspunkte dabei zur Geltung gebracht; wohl hatten Jean Paul für die Fülle seines Humors und seiner Poesie, Tieck und die Romantiker für ihre phantastischen Einfälle die Form des Romans gewählt, ein so verschiedenes Ansehen auch diese Form bei einer so verschiedenen Behandlung gewinnen mußte. So blieb zuletzt als charakteristisches Wesen des Romans nur der Faden der Erzählung übrig, eine Reihe von Begebenheiten, lockerer oder fester verknüpft, während die Darstellungsweise nach allen Polen der Windrose auseinanderging. Um so schwerer wurde es dem Roman, künstlerische Geltung zu gewinnen, als auf diesem Gebiete die Produktion der Masse für die Masse einen allzu beträchtlichen Raum einnahm. Schlechte Gedichte, schlechte Dramen fanden kaum ein Publikum; aber Romane ohne Kunstwert, ohne geistige Bedeutung wurden mit Gier verschlungen und verschafften selbst ihren Verfassern einen Namen. Eine ins Kraut schießende Unterhaltungslitteratur drohte auch die Romane der hervorragenden

Geister in ihre wuchernde Fülle mit herabzuziehen und die künstlerische Bedeutung des Romans überhaupt zu untergraben, so daß nur ein kulturhistorisches Interesse für ihn übrig blieb. In der That darf auch die Litteraturgeschichte der Gegenwart sich nur mit den Gattungen und Arten und einzelnen hervorragenden Repräsentanten beschäftigen; denn die individuelle Bedeutung der Autoren erlischt immer mehr, je tiefer man zur Produktion der Masse herabsteigt, und in den allertiefsten Luftschichten des Romans weht, ähnlich wie in der neapolitanischen Hundsgrotte, eine giftige Luft. Die Ritter- und Räuberromane hatten schon im vorigen Jahrhunderte die Teilnahme des großen Publikums in einer für Dichter von Geist und Geschmack bedenklichen Weise in Anspruch genommen; denn die Rivalität roher Phantasieschöpfungen drohte den Bestrebungen, eine klassisch-künstlerische Kultur zu verbreiten, immer neue Gefahr. War die Popularität eines Vulpius, des Verfassers von „Rinaldo Rinaldini", doch keineswegs geringer, als die seines Schwagers Wolfgang Goethe, dessen „Torquato Tasso" anfangs gar kein Publikum finden konnte! Zwischen den Romanen eines Fouqué und Spieß war die ästhetische Grenzlinie so fein, daß sie kaum einem kritischen Mikroskop bemerkbar wurde. Die nackten Studien eines Wieland, Heinse und Friedrich Schlegel, über denen nur der Schleier einer ästhetischen und ethischen Tendenz flatterte, fanden zahlreiche Nachahmer, welche diesen Schleier verschmähten und nach dem Muster des großen Venusritters Casanova in tendenzlosen Nuditäten schwelgten. Die Beleuchtung des modernen Lebens, die Goethe in seinen Romanen versucht, ging damals fast spurlos vorüber; denn man begnügte sich mit einzelnen Sektoren des sozialen Lebens, ohne seinen Mittelpunkt oder auch nur seine Peripherie ganz zu erfassen. Erst die neueste Zeit hat das Streben Goethes nach dieser Seite hin weitergeführt und dabei den großen Umwälzungen der Gesellschaft und der Gedankenkreise, die sie bestimmen, Rechnung getragen. Die Romantiker hatten nur ein exklusives Publikum, und in der Epoche der Restauration nach den Befreiungskriegen wurde die Menge des unterhaltungsbedürftigen Publikums von Autoren beherrscht, die wohl harmlosen Ansprüchen genügen konnten, aber doch den Stempel der geistigen Ermattung trugen, welche die Folge großer und begeisterter, aber in ihren Resultaten enttäuschender Anstrengungen war. Die erschöpfte Produktionskraft verlor den Atem zu größeren Werken; der Roman schrumpfte zur Erzählung zusammen; es gab Kotzebues und Ifflands in Prosa, welche wohl ihrer Zeit den Spiegel vorhielten; aber es war ihre Zeit „in Schlafrock und Pantoffeln"; es waren die kleinen Verwickelungen des Philisterlebens, bürgerliche Genrebilder ohne den Humor

eines Paul de Kock, aber nicht ohne sinnliche Kleinmalerei, nicht ohne die Crebillonsche Epik plauderhafter Sofas und Badewannen. Man war fromm, moralisch, sentimental; man schwärmte für Matthisson und erbaute sich an „Stunden der Andacht" in Versen und Prosa; doch dafür mußte man sich auch wieder schadlos halten, und nachdem man seine Lebenswege mit der Fackel erbaulicher Betrachtungen beleuchtet hatte, so daß zwischen Grab und Wiege keine dunkle Stelle mehr war, konnte man sich um so harmloser an den kleinen, oft zweideutigen Verwickelungen erfreuen, durch welche das Leben Anderer getrübt wurde. Wie heiter und unbefangen schilderte alle diese Verhältnisse der Gesellschaft, dies Leben zwischen Frühstück und Abendbrot, zuhause und im Bade und in allen Stockwerken ein so produktiver Autor, wie Gustav Schilling*) aus Dresden (1776—1839)! Ein ganzes Repertoire von Konversationsrollen aus allen Graden der Verwandtschaft war in seinen Erzählungen zu finden; jede Kombination von Vetterschaft und Schwägerschaft, alle Beziehungen des respectus parentelae waren in ihnen erschöpft. Noch humoristischer und launiger war der Dresdener Friedrich Laun (Friedrich Schulze, 1770—1850), der bis in die neuere Zeit hinein nicht nur Skizzen unseres sozialen oder vielmehr bürgerlichen Lebens mit großer Unermüdlichkeit entwarf, sondern auch in freiem, phantastischem Fluge lustige Humoresken flattern ließ. Der Matador unter diesen Schriftstellern war indes Clauren**) (Karl Heun aus der Lausitz, 1771—1839); denn in ihm trat der Charakter der ganzen Epoche am klarsten hervor. Man war frivol, aber nicht liederlich; man machte aus dem Natürlichen bald ein heiteres, bald ein sentimentales Spiel; und wenn man über „Mimili" oder „das Mädchen aus der Fliedermühle" bis zu Thränen gerührt war, vergaß man doch nicht, sich ihr Bild mit jenen liebenswürdigen Eigentümlichkeiten auszumalen, mit denen der Verfasser die weibliche Schönheit zu charakterisieren verstand. Diese Heldinnen, dies Tornisterlieschen, dies Kroatenkind — sie waren so rührend, so sinnverwirrend naiv, daß man eine unwiderstehliche Neigung empfand, sie in die Wangen zu kneifen! Zu dieser Höhe sinnlichen Behagens wußte der Berliner Geheime Hofrat seine Leser zu begeistern, bis seine Autorität durch Wilhelm Hauffs satirische Parodie gestürzt wurde.

Eine bedeutendere Stellung, als die eben Erwähnten, nimmt Heinrich

---

*) „Sämtliche Schriften" (50 Bde.; zweite Ausgabe, 44 Bde., 1810 bis 1827; dritte Ausgabe, 80 Bde., 1828—39).

**) „Mimili" (4. Aufl., 1821); „Erzählungen" (6 Bde., 1819—20).

Zschokke*) aus Magdeburg (1771—1848) unter den deutschen Erzählern ein. In seiner „Selbstschau" (2 Bde., 3. Aufl. 1843) berichtet er mit jener Gediegenheit der Auffassung und des Stils, welche seine rationalistische Kernnatur charakterisieren, über die mannigfachen Abenteuer seines bewegten Lebens. Zu seinen Jugendsünden gehört nicht bloß seine Flucht von dem Magdeburger Gymnasium und seine Dramaturgenstellung bei einer umherziehenden Schauspielerbande, sondern auch sein bekanntes Räuberdrama: „Abällino, der große Bandit" (1795). Später ließ er sich als Pädagog in der Schweiz nieder, wo ihm wegen tüchtiger Leistungen auf diesem Gebiete alsbald das Vertrauen seiner Mitbürger entgegenkam und ihm mehrfach Gelegenheit bot, in das politische und administrative Leben der Schweiz energisch und heilbringend einzugreifen. Er war nicht bloß Mitglied der Schuldirektion und des evangelischen Kirchenrates, sondern auch Forstinspektor und hat auf diesen Gebieten auch litterarisch seine Befähigung an den Tag gelegt. Zschokke ist eigentlich weder Dichter noch Schöngeist, er ist eine vorzugsweise praktische Natur mit jenem gesunden Verstande, der sich rasch überall orientiert und überall Tüchtiges leistet. Die Richtung auf das Volkstümliche war ihm hiermit von selbst gegeben; denn der gesunde Verstand wird stets den Einfluß auf die Menge aufsuchen und gewinnen, weil er dort auf verwandte Elemente stößt. Zschokke hat als Volksschriftsteller Ersprießliches geleistet und kann in seinen „Bildern aus der Schweiz" (5 Bde., 1824—26) und in anderen Volksschriften, wie z. B. „das Goldmacherdorf" (1833), „Meister Jordan" (1845), als Vorläufer von Jeremias Gotthelf angesehen werden, vor dem er indes durch eine würdigere Haltung den Vorzug verdient. Auch auf historischem Gebiet kann der gesunde Verstand im Vereine mit einer kräftigen und männlichen Gesinnung Wertvolles leisten, wie Zschokkes „Geschichte des bayrischen Volkes und seiner Fürsten" (4 Bde., 1813—18) beweist. Dagegen liegt es in der Natur der Sache, daß dieser Tüchtigkeit praktischer Prüfung und Erwägung in Religion und Poesie enge Schranken gesteckt sind und ihr einseitiges Hervortreten hier am störendsten wirkt. So ist Zschokkes Hauptwerk, das anonym erschien, und über dessen Verfasser lange Zeit die verschiedensten Mutmaßungen aufgestellt wurden, die weitverbreiteten „Stunden der Andacht" (28. Aufl., 8 Bde., 1847), nichts, als eine religiöse Hausmannskost, welche den Bedürfnissen der großen Menge angemessen schien,

*) „Ausgewählte Novellen und Dichtungen" (10 Bde., 8. Aufl. 1847); „ausgewählte historische Schriften" (16 Bde., 1830); „sämtliche Schriften" (40 Bde., 1825).

aber in ihrer seichten Erbaulichkeit, in diesen weitschweifigen Betrachtungen einer Frömmigkeit, die mit der Elle des Verstandes ausmaß, wie weit sie sich erstrecken dürfe, lähmend für jeden höheren Schwung des Geistes und Herzens. Zschokkes Erzählungen haben ebenso wenig eine hervorstechende geistige Physiognomie; aber sie sind in ihrer Form kräftig, klar, gesund, fließend und versetzen uns in warme Spannung, was, zusammen mit ihrer sittlichen Tüchtigkeit und ihren volkstümlichen Tendenzen, ihnen immerhin einen hervorragenden Rang unter den Schriften der Unterhaltungslitteratur einräumt.

Eine Regeneration des deutschen Romans wurde nun nicht durch Anknüpfung an Goethe und Jean Paul, sondern durch Einflüsse des Auslandes hervorgerufen, und erst, nachdem diese Einflüsse in Fleisch und Blut verwandelt worden waren, und ebenbürtige Schöpfungen gezeitigt hatten, kehrte man zu unseren klassischen Romanschriftstellern zurück und suchte die Bahn, die sie betreten, auch für die fortgeschrittene Zeit gangbar zu machen. Zunächst war es der große Schotte Walter Scott, der auch für Deutschland den historischen Roman schuf, dessen Fortbildung wir demnächst betrachten werden; dann aber begeisterten die französischen Sozial- und Tendenzromane das junge Deutschland zu Darstellungen unseres gesellschaftlichen Lebens, welche sich nicht mit einer harmlosen Auffassung desselben begnügten, sondern seinen Bedingungen, den staatlichen und gesellschaftlichen Institutionen, tiefer auf den Grund gingen. Ihre anfangs unsichere und skizzenhafte Form verwandelte sich immer mehr in episch getragene Schöpfungen, bis Gutzkows „Ritter vom Geiste“ und „der Zauberer von Rom“ ein großartiges Kulturgemälde entrollten, das den Boden der Tendenz verlassen hat und durch die Bedeutung der sozialen Gesichtspunkte die Bestrebungen Goethes erweiterte und vertiefte. Dies Werk war der Gipfel des modernen Zeitromans, der auch außer ihm viele erfreuliche Blüten trieb.

Die Bedeutung des Romans seinem Inhalte nach als ein Kulturgemälde ist unbezweifelt; zweifelhafter aber, inwieweit seine Form eine Kunstform ist und eine Beurteilung nach bestimmten ästhetischen Maßstäben zuläßt. Schon Schiller nannte den Romanschriftsteller den „Halbbruder des Dichters,“ und in der That muß man von der einen Seite der Kunst, der idealen Form, absehen, wenn man ihn mit dem Dichter in eine Linie stellen will. Der Kampf der jungdeutschen Autoren für die künstlerische Geltung der Prosa konnte diese Frage nicht erledigen; denn die Prosa mochte als Uebergangsstufe von einer abgeschwächten dichterischen Form zu einer markigen ihr gutes Recht haben, konnte sich aber nicht auf

die Dauer als Trägerin der Dichtung behaupten. Der Roman wird daher wohl die Kulturhöhe einer bestimmten Zeit und Nation, niemals aber ihre Kunsthöhe repräsentieren können. Dazu bedarf es in heutiger Zeit, wie zu allen Zeiten, einer strengen und konzentrierten Form, die sich in Lyrik und Drama ausprägt und auch eine selbständige epische Dichtung neben den Roman hinstellt. Wenn im Roman daher das stoffliche Interesse überwiegt, so verfällt er doch nicht einer willkommenen Willkür der Behandlungsweise, sondern hat auch seine eingeschränkte oder erweiterte Kunstform. Er ist eine poetische Misch- und Grenzgattung, bei welcher die ideellen Bestimmungen ins Schwanken geraten, welcher aber die Grundregeln der epischen Poesie mit den nötigen Modifikationen und Lizenzen doch als ästhetischer Kodex zu Grunde liegen. Je mehr der vielgliedrige Organismus des Romans durch die Einheit des Gedankens beherrscht wird, je mehr alle Venen und Arterien aus einem pulsierenden Herzen hervorgehen und zu ihm zurückkehren: um so mehr nähert sich der Roman dem ästhetischen Ideal, welches Geist und Form, Idee und Bild in lebendiger Einheit vermählt. Außer dieser epischen Einheit, die freilich nicht so streng geschlossen ist, wie die dramatische, sind Klarheit und Plastik der Darstellungsweise, Reinheit und Gleichmäßigkeit des Stiles, eine Charakteristik, welcher der größte Reichtum individueller Züge verstattet ist, die Sicherheit der Motivierung, die hier ins Breite gehen, die Treue des Kolorits, das im uneingeschränkten Reichtume der Farben schwelgen und die ganze objektive Welt uns vorzaubern darf, mag der Roman nun in der Gegenwart oder Vergangenheit spielen, wesentliche Bestimmungen des ästhetischen Forums, vor das der Roman gehört, und das der Kritik einen Maßstab zu seiner Würdigung an die Hand giebt.

Wenn der neuere deutsche Roman in seinem Entwickelungsgange durch den Roman des Auslandes bestimmt wurde, so wurde er ebenso sehr durch denselben an rasch durchgreifenden Erfolgen verhindert; denn die Uebersetzungen der englischen, französischen und amerikanischen Autoren machten die einheimische Konkurrenz auf dem deutschen Büchermarkte schwierig. Jenen Schriftstellern ging ein europäischer Ruf voraus, welchen sich die deutschen Autoren erst erkämpfen mußten. Dennoch steht der deutsche Roman, wenn auch nicht in dem, was er erreichte, doch in dem, was er erstrebte, über den ausländischen Romanen und spiegelt das geistige Dichten und Trachten der tiefsten und strebsamsten Nation der Erde in seiner ganzen Vielseitigkeit ab. Alle Richtungen, alle Tendenzen, alle Farben, jeder Wiederschein deutscher Bildung bis in ihre verlorensten Extreme, der Staat, die Kirche, die Gesellschaft, die Familie wurden in seine Kreise ge-

zogen. Leider fehlte den bedeutenden Stoffen, diesem ganzen in die Höhe und Tiefe dringenden Streben oft die künstlerische Vermittelung, und ebenso oft überwucherte sie die litterarische Industrie, ohne Ernst des Strebens, ohne Talent in der Ausführung, die Produktion der Unberufenen, die mehr an die Nerven, als an den Geist, mehr an die Langeweile, als an ästhetische Stimmungen appellierten. Wer nichts anderes schreiben kann, weil ihm die Musen ausgeblieben, der schreibt einen Roman, und wer nichts anderes lesen will aus geistiger Bequemlichkeit und Müßiggängerei, der liest einen Roman. Eine Menge von Romanen ist von jedem Gedanken verlassen und aus allen Gesichtspunkten der Sittlichkeit und des Geschmacks zu verwerfen, indem sie nur die Nerven krankhaft reizen und den Geist durch diese Ueberreizung abstumpfen. Doch neben diesen schwächlichen Lesewerken, welche schon dadurch schädlich wirken, daß sie dem Besseren den Platz verengen, hat der deutsche Roman gerade in neuester Zeit bedeutende Schöpfungen aufzuweisen, die keinen Vergleich scheuen dürfen.

Der historische Roman hat in unserer Nationallitteratur keine Antezedentien; nur die Ritterromane, in welchen hin und wieder eine gewappnete, geschichtliche Gestalt der grauen Vorzeit auftritt, können für seine Vorläufer gelten. Der berühmte Schotte Walter Scott hatt diese Romangattung für ganz Europa geschaffen; doch der nationale Geist, der ihn beseelte und seinen Romanen eine tiefere Bedeutung gab, wurde in den Werken seiner Nachfolger vermißt. Der historische Roman entrollt ein Kulturgemälde der Vergangenheit; er führt uns eine Fülle von Begebenheiten vor, welche der Chronik entschwundener Jahrhunderte treulich nacherzählt sind; er beschäftigt die Phantasie in angenehmer Weise, indem er sie ganz aus den Kreisen des gegenwärtigen Lebens herausreißt und die Existenz untergegangener Geschlechter bis in ihre kleinsten Züge vor uns aufbaut. Der Romandichter räumt irgend ein vergangenes Jahrhundert wie ein verschüttetes Pompeji und Herkulanum aus; er zeigt uns alle Wandgemälde und Henkelgefäße, alle Stellungen und Gruppen der Begrabenen, die heitere oder trübe Arbeit ihres Lebens: mit einem Worte, er beseelt die antiquarische Forschung. Wen hat nicht oft ein eigentümlich anheimelndes Gefühl angewandelt, wenn er durch die Gassen einer altertümlichen Reichsstadt dahinzog, wenn der Mond die Erker und Giebel und die plätschernden Brunnen des Marktplatzes beleuchtete? Wie bereitwillig ist da die angeregte Phantasie, diese schweigsame Bühne der Vorwelt mit lebensvollen Gestalten zu bevölkern, das Leben und Treiben anders gearteter, anders denkender Menschen heraufzubeschwören, mit ihren vergänglichen Interessen, die nicht einmal ihre steinernen Bauten zu überleben

vermochten! Doch dies anregende Spiel der Phantasie bedarf eines geistigen Regulators, um ein allgemein gültiges Interesse zu gewinnen. Unmöglich ist jede Traumfahrt schon an und für sich berechtigt, in aller Breite künstlerisch ausgeführt zu werden. Gerade der historische Roman kann leicht zur wertlosesten Unterhaltungslektüre werden, wenn es ihm nur auf die Buntheit und Fremdheit vergangener Erscheinungen ankommt, wenn er nur beliebige Tapeten für seine kahlen Wände sucht, wenn er aus alten Ueberlieferungen die Farben borgt, die sonst der Phantasie des Autors fehlen würden, wenn eine triviale Fabel im Stil der Ritter- und Räuberromane durch den historischen Hintergrund gehoben werden soll, durch die bekannten oder bedeutenden Persönlichkeiten, an welche sie ihre flatternden Fäden heftet. Darum können wir den Kunstwert des historischen Romans nur mit Einschränkungen gelten lassen, indem die wahre Aufgabe gerade des Romans offenbar ist, ein Kulturgemälde der Gegenwart zu entwerfen. Anders verhält es sich schon mit dem historischen Drama, in welchem vorwiegend große Züge von allgemein menschlicher Bedeutung zur Geltung kommen und der schnelle Fortgang der Handlung zur Detailmalerei keine Zeit übrig läßt. Doch die epische Ausführung muß allzuviel toten Stoff verwerten, wenn sie in die Vergangenheit zurückgreift, und wiegt dieser tote Stoff vor, so wird der historische Roman ganz zum antiquarischen. Wir räumen daher nur unter drei Bedingungen dem historischen Romane eine künstlerische Berechtigung und tiefere Bedeutung ein, wenn er nämlich entweder auf nationalem Boden wurzelt, oder im geistigen Inhalte seiner Verwickelungen ein Spiegelbild der Gegenwart gibt, oder das allgemein Menschliche, das durch alle Zeiten hindurchgeht, das Bleibende im Vergänglichen, mit dichterischer Weihe in den Vordergrund stellt.

Trotz aller kosmopolitischen Gelüste der Neuzeit hat der nationale Boden und die nationale Geschichte gerade für die epische Dichtung entschiedene Vorrechte und Vorzüge; denn die Vergangenheit einer Nation enthält alle Bildungsfermente, aus denen die Kulturepoche der Gegenwart hervorgegangen ist, mögen diese Einwirkungen nun näher oder entfernter sein, und fesselt und erhebt überdies das Gemüt, das durch alles Heimatliche unmittelbar berührt wird. Eine Fülle von Einzelnheiten, welche uns in anderen Romanen ermüden oder kalt lassen würden, gewinnt durch diesen magnetischen Rapport einen eigentümlichen Zauber, und dies instinktive Empfinden heiligt selbst die Aeußerlichkeiten der Tradition, wie dem gereifteren Manne die Stätte seiner Jugendfreuden mit ihren kleinlichsten Eigenheiten heilig ist, an denen ein anderer gleichgültig vorübergeht. Durch diese Magie des Lokals hat Walter Scott in Schottland und England

den national-historischen Roman zur Blüte gezeitigt und die objektive Treue und Wärme seiner Darstellung, in welcher das patriotische Gefühl intensiv waltete, ohne sich je aufdringlich oder kokett zu geberden, war so groß, daß selbst die anderen Nationen ihm mit Andacht in die Romantik des schottischen Hochlandes folgten. Abgesehen von dieser Bedeutung des nationalen Romans für die Nation, muß aber das geschichtliche Bild, das der Autor uns vorführt, in geistigen Reflexen spielen, in deren Schimmer auch die Gegenwart sich bewegt. Darum sind die letzten Jahrhunderte, ja gerade die neueste Zeit die geeignetste Fundgrube für den historischen Roman, dessen Bedeutung wächst, wenn er nicht bloß die Garderobe des Weltgeistes ausklopft, sondern uns auch seinen Entwickelungsgang in leuchtenden Bildern vor die Seele führt. Wo die Geschichte nicht bloß die Dekoration, sondern auch den Geist hergibt; wo uns Kämpfe und Entwickelungen vorgeführt werden, in welche noch das Streben der Gegenwart verstrickt ist: da erhält der historische Roman ein warm pulsierendes modernes Leben, dem nicht bloß die kühle Freude an einer objektiven Darstellung, sondern die lebhafte Sympathie unseres eigenen Denkens und Empfindens entgegenkommt, welche für bloß stoffartig zu halten ein Grundfehler der veralteten Aesthetik ist. Wählt nun aber der Romandichter auch einen in Zeit und Ort entlegenen Stoff, so kann er ihm nur mit Aufopferung der epischen Aeußerlichkeit, die hier als wert- und interesselos zurücktreten muß, einen poetischen Wert sichern. Er muß den Herzschlag des ewig Menschlichen mit dichterischem Takte herausfühlen oder den Gang der geschichtlichen Nemesis, die über alle Zeiten waltet, in ergreifender Klarheit darstellen. Gerade dazu gehört ein dichterischer Genius! Jedem anderen zerbröckeln solche Stoffe unter den Händen und häufen sich dann als buntes Gerölle in den Niederungen der Leihbibliothekenlitteratur zu leblosen Massen an.

Im verwandten Sinne, wie der große Schotte, versuchte zuerst ein schlesischer Romanschriftsteller, der lange Zeit am Fuße des weitschauenden Zobtenberges lebte, seine Phantasie in den Mußestunden, die sein richterliches Amt ihm gönnte, auf historische Wanderungen auszusenden und die Blumen, die sie nachhause brachte, zu künstlerischem Kranze zu ordnen. Und in der That gelang es dem wackeren Franz Karl van der Velde*) (1779—1824), von einem begeisterten Lesepublikum neben Walter Scott genannt zu werden. Doch bestand vor allem zwischen beiden der wesentliche Unterschied, daß van der Velde nicht, wie Walter Scott, die Urkunden und Chroniken seiner Heimat, des sagen- und poesiereichen Schlesierlandes,

*) „Sämtliche Schriften" (25 Bde., 1824—1827).

durchforschte und ausbeutete, daß er nicht eine Provinz, die ebenso reich ist an landschaftlichen Schönheiten, wie an geschichtlichen Erinnerungen, zum lokalen Hintergrunde seiner Gestaltungen wählte, sondern seine Phantasie in deutsch-kosmopolitischer Weise in entlegene Länder schickte. Es war für die Phantasie eines preußischen Beamten, der hinter den Akten hypochondrisch zu werden drohte, eine gesunde Motion, wenn sie den Ferdinand Cortez und seine tapferen Spanier in das ferne Mexiko begleitete, zu seinen schönen Seen und Feuerbergen und vom Sonnenbrande gefärbten Schönheiten, in ein Land, wo die heilige Jungfrau mit dem grimmen, menschenfressenden Vitzliputzli in einem opferreichen Kampfe lag, oder wenn sie Karl dem XII. in das frostige Norwegen, in die eisglatten Trancheen von Friedrichshall folgte oder die böhmischen Amazonen, die Brentano so bacchantisch wüst geschildert, und mit denen die Bewohnerinnen der kleinen Bergstadt Zobten gewiß nur geringe Aehnlichkeit hatten, heraufbeschwor! Auch van der Velde hatte ein Lieblingsland, Schweden, das er mehrfach, in „Arwed Gyllenstierna“ und in „Christine und ihr Hof,“ zum Schauplatze der von ihm geschilderten Begebenheiten wählte. So fehlte diesen Romanen die nationale Bedeutung, und es bedurfte nicht geringer Vorzüge, um dies vergessen zu machen! In der That war van der Velde kein geschichtlicher Sittenmaler, wie Walter Scott, der die alten Burgen mit dem Auge des Architekten, die alten Rüstungen und Schwerter mit denen des Waffenschmiedes ansah und jeden Schild mit der Kunst und Genauigkeit beschrieb, mit welcher Homer den Schild des Achilleus geschildert hat. Das Kostüm war ihm Nebensache, und dies gerade war ein Glück für ihn, da bei ihm kein provinzielles und nationales Interesse eine so ins Breite gehende Ausführung entschuldigt hätte. Van der Velde war ein resoluter Erzähler von dramatischer Lebendigkeit; er duldete keine langatmigen Hemmungen der Handlung; er charakterisierte mit kurzen Strichen, doch seine Farben waren treu und lebhaft, und wenn auch der geistige Inhalt, den seine Gestalten zutage förderten, nirgends die mittleren Regionen des Denkens und Empfindens überschritt, so war er doch stets den Stimmungen und Situationen angemessen. Seine sanguinische Darstellungsweise, ohne das epische Phlegma Walter Scotts, versetzte die Phantasie in eine angenehme Thätigkeit, ohne sie zu ermüden, und seine besten Romane: „die Lichtensteiner,“ „die Eroberung von Mexiko,“ „Arwed Gyllenstierna“ u. a. übten lange Zeit eine bedeutende Anziehungskraft auf das deutsche Lesepublikum aus.

Produktiver, als van der Velde, war August von Tromlitz*)

*) „Sämtliche Schriften“ (108 Bde., 1829—1841).

(Karl August Friedrich von Witzleben, 1775—1839) aus Thüringen, ein Autor, der in drei umfangreichen Sammlungen eine Fülle geschichtlicher Bilder entrollte, von denen nur wenige nach Inhalt und Umfang auf die Bezeichnung eines Romanes Anspruch machen dürfen. Es sind meistens ansprechende Bilderchen, aus dem großen Bilderbogen der Weltgeschichte ausgeschnitten. Tromlitz, der längere Zeit in Kriegsdiensten stand, hat eine besondere Vorliebe für militärische Schauspiele, für Schlachtgemälde und kriegerische Szenen; er liebt das Heroische und schildert am liebsten Heroïnen und Amazonen. Glücklicherweise ist das Zeitalter der Reformation und des dreißigjährigen Krieges, aus welchem er vorzüglich seine Stoffe entlehnte, volkstümlich, und „die Pappenheimer" sowohl, wie der „Herzog von Friedland," „Franz von Sickingen," die „Albrecht von Brandenburg" sind Charaktere, welche auch noch bei oberflächlicher Behandlung ein bedeutendes Gewicht in die Wagschale unseres Interesses werfen. Im übrigen bilden die Erzählungen von Tromlitz eine bunte Musterkarte von Begebenheiten, deren stoffartiges Interesse indessen meistens nicht gering zu achten ist, indem der Autor mit einem glücklichen Griffe fesselnde Momente und Porträts der Geschichte entlehnte. So glücklich Tromlitz besonders in seinen Schlachtgemälden ist, in denen er eigene Lebenserfahrungen und taktische Kenntnisse zu verwerten strebt, so steht doch seine Behandlungsweise im ganzen eine Stufe tiefer, als die von van der Velde, indem sein Stil weniger Wärme, Schwung und Farbenreichtum hat und psychologische Entwickelungen bei ihm noch mehr von lärmender Aeußerlichkeit verdrängt werden.

An diese beiden Autoren reihen sich zwanglos anmutige und fruchtbare Erzähler. Georg Döring aus Kassel (1789—1833), meiningscher Legationsrat, einflußreich als Publizist und Journalist, war lange Zeit einer der beliebtesten Novellisten, der Unvermeidliche in allen Taschenbüchern, in der „Cornelia," „der Urania," dem „Frauentaschenbuch," den „Sommeralmanachen" und „Sommertaschenbüchern." Für ihn wurde alles zur Novelle, selbst der Roman und das Drama. So gab er „dramatische Novellen" (1833) heraus. Am bekanntesten wurde seine Erzählung: „Sonnenberg" (1828) durch die Bearbeitung der Frau Birch. Er verstand sich darauf, Spannung hervorzurufen und lebendig zu schildern.*)

Auch große Dramen, wie „Posa" (1821), eine „Zenobia" (1823) u. a. hat er verfaßt. Sentimentaler, zerflossener, doch ebenfalls unterhaltend sind die Erzählungen von Wilhelm Blumenhagen aus Hannover

*) Vergl. „Freikugeln" (1824), „Novellen "(1831), „Erzählungen" (1831) u. a.

(1781—1839). Auch er liebt den historischen Hintergrund, oft auch Vordergrund, und verfaßte ebenfalls Dramen und Gedichte.*) Außerdem pflegten die historische Novellistik Eduard Gehe, Daniel Leßmann u. a.; in neuerer Zeit Karl von Wachsmann und Bernd von Gusek. Das Hauptverdienst des ersteren besteht in einer meist glücklichen Wahl und gesunden Behandlungsweise der Stoffe; er war ein sehr produktiver Autor.**) Gustav von Berneck, der unter dem Pseudonym Bernd von Gusek dichtete (1802—1871), preußischer Major und ausgezeichneter militärischer Schriftsteller, hat zwar auch größere Romane verfaßt, doch verleugnen dieselben nicht einen novellistischen Zug in rasch zugreifender Schilderung und gemahnen oft wie geschickt verknüpfte Novellenzyklen. Seine historischen Novellen***) sind handlungsreich und in edlem Stil gehalten, nur bisweilen flüchtig in der Motivierung; seine Romane oft zu reich an Begebenheiten ohne scharfabsondernde Gruppierung. Einzelne derselben beseelt ein warmer patriotischer Geist, wie z. B. „Der erste Raub an Deutschland" (4 Bde., 1862), „Deutschlands Ehre 1813" (3 Bde., 1863), „Der Sohn der Mark" (1848). Einer der lebensvollsten ist „König Murats Ende" (3 Bde., 1866). Abenteuerlich bewegte Geschichten, in knapper Fassung und frischem Kolorit schreibt Friedrich Adami: „Aus den Tagen zweier Könige," Erzählungen (2 Bde., 1866) und „Große und Kleine Welt" (4 Bde., 1870.)

Größere epische Anläufe, als diese Autoren, nahm Karl Spindler aus Breslau (1796—1855), ein Schriftsteller von schöpferischer Phantasie und großer Erfindungsgabe, unser deutscher Alexander Dumas. Spindlers erster Roman: „Eugen von Kronstein" (2 Bde.), erschien 1824, während der Verfasser sich noch in der schauspielerischen Karriere versuchte; doch entscheidenden Erfolg hatte erst sein Sittengemälde aus dem Zeitalter Kaiser Rudolfs II.: „Der Bastard" (3 Bde., 1826), ein Erfolg, der ihn bestimmte, sich ganz der schriftstellerischen Karriere zu widmen†). In Spindlers Werken pulsiert überhaupt französisches Blut; eine realistische Tüchtigkeit, welcher die Bilder zuströmen von allen Seiten, die niemals um die Fortführung der Erzählung verlegen ist, die einen Ueberfluß an

---

*) Vergl. „Sämtliche Schriften" 25 Bde, (1836—40), 2. Auflage 16 Bde. (1843—44).

**) Seine „Erzählungen und Novellen" (6 Bde.), hierauf „Erzählungen und Novellen" in vier neuen Folgen und zahlreichen Bänden (1830—49).

***) Novellen und Erzählungen (3 Bde., 1837); „Wildfeuer" (2 Bde., 1856).

†) Spindlers „sämtliche Werke" (1831—1854) umfassen 102 Bände. Zahlreiche Novellen finden sich in dem Taschenbuch: „Vergißmeinnicht" (seit 1830).

spannenden Motiven, an immer neuen Hebeln der Handlung besitzt. Allen reflektierenden Talenten mußte diese ungezwungene Erzählungsgabe beneidenswert dünken. Eine gesunde Plastik, Kraft und Frische herrscht in den Spindlerschen Romanen vor; man sieht die Gestalten sich mit großer Klarheit und Sicherheit bewegen; die Technik des Romanes, das Interesse durch kleine Züge zu steigern, ist mit Glück gehandhabt, und doch ist der Fortgang des Ganzen so ungesucht, daß man alles mit zu erleben glaubt. Spindler unterbricht weder die Handlung durch eigene Reflexionen, noch reflektiert er in seine Charaktere hinein; er ist von einer Naivetät und Objektivität, die ihres Gleichen sucht. Seine Helden sind niemals angekränkelt von der bleichen Farbe des Gedankens; sie gehen rüstig ihren Weg durch das Leben; sie haben nichts vom deutschen Hamlettum in sich. Die politischen und religiösen Fragen werden allerdings berührt; sie sind oft der Mittelpunkt der Bilder, die der Dichter entrollt, aber sie bilden keine Göttermaschinerie des Epos; sie wohnen in keinem Himmel der Abstraktion über den Sterblichen; sie werden nicht vom Dichter um ihrer eigenen Herrlichkeit und Bedeutung willen gefeiert; nein, sie geben nur die schärfsten Züge her zur Physiognomik der Charaktere und die mächtigsten Hebel zur Verwickelung der Begebenheiten. Weder „der Jude" (4 Bde., 1828), noch „der Jesuit" (3 Bde., 1829) sind vom geistigen Pathos ihrer weltgeschichtlichen Bedeutung erfüllt; aber die reale Welt der Sitten und Gebräuche des ganzen Lebens, welches durch diese religiöse und kirchliche Gesinnung gefärbt ist, tritt mit der größten Klarheit der Ausführung vor uns hin. Spindlers Romane sind Charakter- und Sittengemälde, welche, wie die Walter Scotts, auf sorgfältigen, historischen Studien beruhen; aber so fern Spindler von einer idealistischen Auffassung ist, so wenig er Philosophie der Geschichte in seine Werke hineingeheimnist, so zeigt sich doch bei ihm der deutsche Geist darin, daß er vorzugsweise Gestalten wählt, um welche eine allgemeine geistige Bedeutung schwebt, welche Typen des großen geschichtlichen Kulturprozesses sind. Er begnügt sich nirgends mit dem bloß antiquarischen Interesse, in der stoffartigsten Weise geht dennoch eine geistige Ader durch seine Romane. Man vergleiche die engherzige Geschichte Napoleons von Walter Scott mit der poetischen Geschichte der Revolution und des Kaiserreiches, die uns Spindler im „Invaliden" (5 Bde. 1831) giebt — und man wird die bei weitem tiefere und freiere Auffassung, des deutschen Autors nach Verdienst würdigen, eine Auffassung, die freilich in keinerlei Betrachtungen selbständig hervortritt, aber doch den lebendig entworfenen Skizzen zu Grunde liegt. In der That erinnert die Darstellung in den beiden ersten Bänden dieses

Romanes an des Engländers Carlyle Revolutionsgeschichte; die wilden Revolutionsmänner treten uns wie alte Bekannte entgegen; ihre Züge, ihr Kostüm, ihr Gang, ihre Gestikulationen sind so naiv und treu geschildert, so ganz ohne Hinblick auf ihre geschichtliche Rolle, wie etwa ein Genremaler das Bild von Kegelschiebern entwerfen würde, während reflektierende Autoren in ein solches Charakterbild stets eine Menge von Zügen aufnehmen, welche erst aus der geschichtlichen Bedeutung dieser Männer auf ihre Persönlichkeit zurückstrahlen. Auch der Imperator selbst erscheint nicht als historische Wachsbüste, sondern mit stark menschlichen Zügen ausgestattet. Eine Fülle von Anekdoten ist lebendig in die Schilderung verwebt, und die Schlachtgemälde sind zwar ohne Schwung, aber mit großer Anschaulichkeit entworfen. Spindlers fließender Stil, lebendige Schilderung und rasche, glückliche Erfindung waren indes verführerische Gaben der Musen und konnten bei dem Mangel an idealer Haltung leicht zu einer fabrikmäßigen Ausbeutung führen. In der That wachsen Spindlers „Sommermalven" (2 Bde., 1833) und „Herbstviolen" (2 Bde., 1834) im gewöhnlichen Küchengarten der Unterhaltungslitteratur, und auch seine letzten Volksromane, wie „der Vogelhändler von Imst" (4 Bde., 1841), welche in den Hemdsärmeln der „Dorfgeschichten" erscheinen, oder seine ernst-lustigen Putschgeschichten, Kulturbilder der neuesten Zeit („Putsch und Kompagnie 1847, 1848, 1849") (4 Bde., 1851), erreichen nicht den ernsten, gediegenen Zusammenhalt seiner ersten Romane.

Im Jahre 1832 erschien der Roman: „Scipio Cicala" (4 Bde.), der, von seinem anonymen Verfasser dem Herrn Walter Scott gewidmet, in Deutschland ein nicht geringes Aufsehen erregte. In der Widmung rühmte der Verfasser von Walter Scott, daß er den Roman auf eine Höhe gehoben, wo er einem Volke zum Nationalepos wird; daß er gezeigt habe, wie geeignet der Roman sei, großartige Gesinnungen zu verbreiten, Nationalgefühle und Ideen zu beleben, zu erhalten und zu befestigen, ja, die Schuld der Menschheit gegen ihre verkannten Verdienste abzutragen. Der Autor bekannte sich hiermit als einen Schüler des großen Schotten, dem er vor allem in würdiger Gesinnung und anschaulicher Darstellung nachzueifern strebte. In der That bewegt sich „Scipio Cicala" auf einem bestimmten historischen Hintergrunde um politische und religiöse Fragen, die mit maßvoller Haltung behandelt werden. Der nationale Patriotismus im Aufstande gegen die Fremdherrschaft, das zweifelhafte Recht der Verschwörungen, Glauben und Unglauben, Skepsis und Apostasie, das sind die geistigen Elemente, die auf dem vulkanischen Boden Neapels, dessen Naturpanorama nicht bloß mit warmem und glänzenden Kolorit, sondern

auch mit sorgfältigster Ausmalung jedes einzelnen Phänomens vor uns hin tritt, zur Zeit der spanischen Herrschaft, unter den Vizekönigen Karls V., im Getümmel der anarchischen Bewegungen, die vom Fischer Masaniello, vom Fürsten von Salerno und von den Abkömmlingen Johannes von Procidas geleitet werden, um die Herrschaft kämpfen. Tumultuarische Volksszenen, treffliche Klosterbilder, bald gräßlich und geheimnisvoll, bald humoristisch, bald elegisch, meistens aber mit offener Polemik gegen das Klosterleben, Seeschlachten zwischen Maltesern und Türken bilden eine Reihe bunter Arabesken, welche die einfache Handlung umspielen. Die Tendenz des Romans ist eine streng konservative. Der Verfasser will zeigen, daß kein Heil, kein wahres Lebensglück möglich ist, auch für die tüchtigsten und vielversprechendsten Charaktere, wenn sie von der Grundlage weichen, auf welche die Vorsehung ihr Leben gestellt hatte, von dem Glauben, von dem Volke, von der gesellschaftlichen Ordnung, unter denen sie geboren und erzogen waren. Ohne die Richtigkeit des Grundgedankens, die Tragik des Renegatentums, weiter anzufechten, ohne zu untersuchen, ob die Entwickelungen des Autors den Charakter innerer Notwendigkeit an sich tragen, oder sich bei einem mehr zufälligen Zusammenhange beruhigen, wollen wir nur auf die großen Vorzüge des Romanes hinweisen, der zwar hin und wieder an jener allzu großen Breite des Nebensächlichen krankt, welche auch Walter Scott nicht vermeidet, dagegen in einzelnen Darstellungen eine Höhe epischer Plastik erreicht, für welche sich in unserer Litteratur nicht allzu viele Beispiele finden lassen. Wenn seine Helden ein Boot durch den Sturm steuern oder einen steilen Felsen erklettern, so nehmen wir daran einen so warmen Anteil, wie an den größten Hof- und Staatsaktionen, denn die Schilderung ist so treu, so spannend, alles Einzelne so beseelend, daß wir unwillkürlich ein eigenes Erlebnis mit durchzumachen glauben. Die Erfindung ist reich an glücklichen Motiven und spannenden Hebeln der Handlung, die allerdings nicht frei von Reminiszenzen an Walter Scott sind, die Charakteristik sorgfältig ausgearbeitet, aber in bezug auf die Frauengestalten, die Heldinnen Porcia und Narcissa, nicht viel von jenen allgemeinen Typen abweichend, welche in Sands Lälia und Pulcheria ihren normalsten Ausdruck gefunden haben. Als Verfasser des Romans wurde später Philipp Joseph von Rehfues (1779—1843) aus Tübingen, preußischer Geheimer Oberregierungsrat, bekannt, welcher büreaukratischen Verhältnissen und engherzigen Rücksichten zuliebe seine Anonymität so lange als möglich durchzuführen suchte. Das unleugbare Talent dieses Schriftstellers schien sich indessen mit diesem größeren Werke erschöpft zu haben oder aus anderen Gründen zu verstummen; sein zweiter Roman

waren fest, gediegen, markig, ohne alle romantische Beigabe. Das Süße, Weichliche und Sentimentale paßte ebenso wenig in eine rauhere Zeit und wurde von dem Dichter um so leichter vermieden, als es seinem praktischen Naturell und seiner soliden, den festen Zuständen zugewendeten Denkweise fern liegt. Auch feinere Schattierungen des Seelenlebens, Entwickeluhgen, welche gleichsam innerste Krisen des Charakters sind, fanden keinen Raum in diesen zum Teile pragmatischen Geschichtsbildern, in denen nicht bloß die Sitten der bestimmten Zeit, sondern auch die ganze Welt der öffentlichen Zustände in die hellste Beleuchtung gerückt wurde. Die Genesis der staatsrechtlichen Verhältnisse: die Entwickelung des städtischen Lebens, welches feste Herde der Kultur und Intelligenz gründete und die rohe Kraft des freibeuternden Adels von ihnen abwehrte; die Entwickelung des fürstlichen Absolutismus, welcher den Zwiespalt der städtischen Geschlechter und Interessen, der Städte und des Adels, der vielen kleinen Besonderheiten durch Einheit der Macht und durchgreifende Organisationen aufzuheben suchte: alle geschichtlichen Bildungsstufen liegen in diesen Romanen in einer Fülle chronikenhafter Mitteilungen, anschaulicher Bilder, glücklicher Schilderungen zutage. Der Stil von Alexis hat etwas Treuherziges, Altertümliches, Chronikenhaftes, das wohl hin und wieder gezwungen erscheint, doch im ganzen zum Kostüm jener Zeiten mit gehört. Dagegen stört oft eine zu große Breite der Spezialitäten, wobei das Wesentliche und Unwesentliche nicht immer mit künstlerischer Sorgfalt geschieden ist.

In: „der Roland von Berlin“ (3 Bde., 1840) ist der Bürgermeister Johannes Rathenow, ein bis zur Starrheit unbeugsamer Charakter, der Träger des Kampfes, der teils zwischen den städtischen Parteien, teils von den Städten mit der kurfürstlichen Gewalt um Freiheiten und Rechte geführt wird. Es schwebt um diesen Untergang städtischer Freiheit ein eigentümlich elegischer Reiz, den Alexis niemals in lyrischen Wendungen zur Geltung bringt, sondern der aus der treuen und liebevollen Darstellung des ganzen städtischen Wesens, aus dieser Wärme epischer Schilderung, die uns in Gassen und Markt, Ratssaal und Haus heimisch macht, von selbst hervorgeht. Es bewährt sich in diesen und den anderen Romanen von Alexis, daß der epische und Roman-Dichter nur dann eine große Wirkung erzielen kann, wenn er die ganze Welt der Aeußerlichkeit, in der sich seine Gestalten bewegen, bis in die kleinsten Züge fertig vor uns aufbaut; denn das Interesse für die Charaktere ist im Roman nicht so unmittelbar, wie im Drama; es ist vermittelt durch die breite Grundlage der Kulturverhältnisse, in denen sich der Geist einer ganzen Epoche spiegelt. Stoffe, welche uns nicht diese größeren Kultur-Perspektiven zeigen, sondern in

denen eine einzelne Persönlichkeit mit ihren auffallenden Bestrebungen und Schicksalen in den Vordergrund tritt, sind mehr dramatischer, als epischer Natur. Dies gilt von dem Romane: „der falsche Waldemar“ (3 Bde., 1842), in welchem Willibald Alexis die damalige geschichtliche Situation, das Städte-, Ritter- und Räuberwesen, die anarchischen Verhältnisse des Landes mit vieler Treue schildert, in dem aber das Interesse des Stoffes vorwiegend auf eine psychologische Motivierung hinweist, welche allein die rätselhafte Erscheinung des Usurpators dichterisch erläutern kann. So entspricht hier die epische Darstellung nicht ganz dem Charakter des Stoffes, der eine mehr innerliche Bedeutung hat, auf welche Alexis nur flüchtige Streiflichter fallen läßt. Dagegen herrscht in einem Romane, dessen Titel auf die Prüderie wenig Rücksicht nimmt, „die Hosen des Herrn von Bredow“ (5 Bde., 1846—48), wieder ein episches Interesse vor, indem teils der Kampf der Fürsten mit dem Adel, teils die Gährung und Verwickelung geschildert wird, welche die Reformation in der Mark bei allen Ständen und selbst im Fürstenschlosse im Gefolge hat.

Die Teilnahme, welche der historische Roman fordern darf, wächst, je mehr sich die Zeit, die er behandelt, der Gegenwart nähert. Darum nehmen die beiden letzten Werke des großen epischen Cyklus, in dem Willibald Alexis die Geschichte der Mark in einzelnen, entscheidenden Hauptkrisen behandelt hat, „Ruhe ist die erste Bürgerpflicht oder vor fünfzig Jahren“ (5 Bde., 1852) und „Isegrimm“ (3 Bde., 1854), eine gesteigerte Teilnahme in Anspruch. Auch in diesen markigen Schilderungen einer für Preußen entscheidenden Epoche, in welcher sich unter den gewaltigen Schlägen von außen die innere Reform vorbereitete, läßt Willibald Alexis nirgends einen überschwenglichen Patriotismus zu Worte kommen, dessen herausfordernde Gebärden uns so leicht die Sache selbst verleiden; sondern er schildert mit großer objektiver Ruhe und Unbefangenheit die in alle Verhältnisse eingreifende Gewalt der Ereignisse, ohne die Sünden eines zu Niederlagen geborenen Geschlechtes zu verschweigen. Der Roman „Dorothee“ (3 Bde., 1856) ist ein Intriguengemälde aus dem Berliner Hofleben zur Zeit des Großen Kurfürsten und gehört zu den besten Werken des Autors. Es handelt sich nicht nur um eine Lebensfrage des preußischen Staates, deren Interesse auch Putlitz in seinem bekannten Schauspiel verwertet hat; auch die Darstellung ist anschaulich, kernig, sinn- und geistreich, ungezwungen mit allgemeinen Beziehungen gewürzt; diese Kammergerichtspräsidenten und Alchymisten haben, bei aller Treue des Kostüms, doch auch wieder eine über die Zeit hinausreichende Bedeutung.

Willibald Alexis hat seitdem nur noch eine anmutige Idylle: „Ja in Neapel" (1860) veröffentlicht. Ein ernstes Leiden, das ihm namentlich die Kraft des Gedächtnisses raubte, hat seitdem sein Leben verdüstert. Unruhigen Geistes, wie er war, praktischen Spekulationen hingegeben, hatte er ein bewegtes Leben geführt, die büreaukratische Karriere früh verlassen, mit Häuserkauf, mit Gründung des Bades Heringsdorf an der Ostsee seinen Neigungen für praktisch eingreifende Lebensthätigkeit gehuldigt, dann wieder als Mitredakteur der „Vossischen Zeitung" längere Zeit sich publizistisch beschäftigt, als Mitherausgeber des „Pitaval" populär-kriminalistische Litteratur eifrig angebaut, bis ihn unter den Rosen des anmutigen thüringischen Landstädtchens Arnstadt, wo er sich seit 1852 niedergelassen hatte, das tückische Verhängnis ereilte, ein Los, das nur die treue Pflege der Gattin milderte. Der Welt abgestorben und leider auch von ihr halb vergessen, lebte er hier bis zu seinem Tode. Seine Verdienste sind noch nicht genug gewürdigt. Durch die unbeugsame Gleichmäßigkeit des epischen Stiles, der nie in lyrische Strömungen hineingerät, durch die Walter Scottsche Genauigkeit der Darstellung, die allerdings oft bis zur Peinlichkeit geht, vor allem aber durch die geistige Beherrschung des Stoffes nimmt Willibald Alexis einen hohen Rang unter den objektiv-historischen Romanschriftstellern ein.

Alle diese Eigentümlichkeiten wurden von den Autoren, die in seine Fußstapfen traten, nicht in so hervorragender Weise erreicht. Ludwig Storch*), ein Autor von der Naturwüchsigkeit eines Spindler, der Gestalten, Begebenheiten, Verwickelungen in reichster Fülle, in erdrückender Massenhaftigkeit hervorzaubert, aber ohne künstlerische Gliederung und Gruppierung, reich an glücklichen, selbst poetischen Griffen, aber auch an zahlreichen Nieten des Phantasielottos, hat in seinem großen epischen Freskogemälde: „Ein deutscher Leinweber" (9 Bde., 1846—1850) im Gegensatze zu Willibald Alexis und seiner lokalen Beschränkung ganz Europa mit seinen Romanfäden übersponnen und bedeutende geschichtliche und Kultur-Momente in oft objektiv-fesselnder Darstellung mit buntesten romantischen Episoden durchflochten.

Otfried Mylius (Karl Müller in Stuttgart) verrät in allen seinen Werken genaue geschichtliche Quellenstudien, ohne aufdringlich mit denselben zu prahlen. Dies gilt namentlich von der Württembergischen Spezialgeschichte und dem Zeitalter des Herzogs Karl Eugen, das er in

*) „Der Freiknecht" (3 Bde., 1830—1833); „Max von Eigl" (3 Bde., 1844); „Repenthes" (4 Bde., 1841).

kernhaften, resoluten Rokokobildern von lebendigem Farbenauftrag und oft ergreifender Tragik in den Romanen: „Gräveneck“ (1862) und „die Irre von Eschenau“ (2 Bde., 1869) behandelt. Seine „Neuen Pariser Mysterien“ (1863) und „Neuen Londoner Mysterien“ (1867) gehören durchaus nicht der Sensationslitteratur der Mysterienromane an; es sind Kulturgemälde, welche nur der Buchhandel mit einem prunkenden Aushängeschild versehen hat. „Das Testament von St. Helena“ (1869) griff in die Zeit des second empire ein und stellt die Fata der Napoleonischen Ideen oft pikant, oft romantisch dar. „Am Hofe der nordischen Semiramis“ (2 Bde., 1873) schildert mit brennenden Farben das Leben am Hofe der Katharina II. und gibt der Haupthandlung des Romans einen erschütternden grauenhaften Abschluß. Die Erzählungen von Otfried Mylius und die kleineren historischen Geschichtsromane, wie „die Türken vor Wien“ haben frisches Blut und lebendigen Fluß.

Die „historischen Novellen“ von Adolf Stern“ (1869) sind mit fein künstlerischer Haltung entworfen. Ein Kabinetsstück ist das „Fräulein von Augsburg,“ eine Geschichte aus dem 17. Jahrhundert (1867), in welchem eine Philippine Welser die Heldin ist, und der Glanz des Augsburgischen Patriziats lebendig geschildert ist. Patriotischen Geist atmen die Romane von Ludwig Koehler*), geb. 1829), wenn ihnen auch die künstlerische Gestaltung fehlt. August Becker (geb. 1829), bezeugt in seinen „Novellen“ (1856) Herrschaft über die Lokalfarbe, was das Volk des Elsasses und der Rheinpfalz betrifft; sein großer Roman: „des Rabbi Vermächtnis“ (3 Bde., 1866) leidet bei teilweise trefflichet Charakteristik und kulturgeschichtlicher Wahrheit an allzugroßer Breite. Dieser Tadel trifft auch andere Erzählungen August Beckers, so den Roman aus dem Wasgau: „Hedwig“ (2 Bde., 1868), der die Liebe eines bayrischen Offiziers zu einer ländlichen und einer städtischen Schönheit behandelt, von denen die erstere den Sieg davonträgt. Der Roman verfällt oft ins Triviale und antiquarisch Langweilige, enthält aber anmutige landschaftliche Schilderungen. Dasselbe gilt von der Geschichte am Starnberger See: „der Nixenfischer“ (2 Bde., 1871), einer Künstlernovelle, die etwas gedehnt ist und der rechten Spannung entbehrt. Wohl der vorzüglichste Roman August Beckers ist: „Meine Schwester“ (4 Bde., 1876), ein Werk von trefflicher Anlage und Charakteristik. Das Vorspiel, welches die bayrische Rebellion gegen die Herrschaft der Lola Montez

*) „Jürgen Wullenweber“ (3 Bde., 1856), „Johannes Huß“ (3 Bde., 1846); „Thomas Münzer“ (3 Bde., 1845).

behandelt, hat einen stürmischen Gang. Desto freundlicher entwickelt sich dann vor uns die Idylle in der Rheinpfalz, das stille Pfarrhausleben in anmutiger Landschaft, die romantischen Gestalten des Volksaberglaubens. Und in dieser Umrahmung anmutiger Arabesken spielt sich eine Herzensgeschichte ab, die Liebe Herminens zu einem adeligen Baron und ihre heimliche Ehe der es an erschütternden Gefühlsmomenten nicht fehlt. Das Talent gefälliger Erzählung spricht sich in diesen größeren Werken, wie auch in den zwei Erzählungen „Aus Stadt und Dorf" (1869) aus.*)

Wir könnten hier noch den Dramatiker Friedrich von Uechtritz**) erwähnen, der ebenfalls das Zeitalter der Reformation und später sogar die Zeit des großen jüdischen Kriegs im ersten Jahrhundert nach Christus in umfassender Breite mit einem oft grandiosen Faltenwurf und einer plastischen Energie, die bis zur Härte und Herbheit geht, darstellt; ferner den frischen, wort- und farbenreichen Robert Heller***), der zum Teile patriotische, zum Teile erotische Stoffe mit Leichtigkeit und Behagen und mühelos spielender Phantasie, aber ohne tiefere Auffassung behandelt; Herloßsohn†), der mit Vorliebe in den dreißigjährigen Krieg zurückgreift, aber ohne tieferen geschichtlichen Geist Gegebenes und Erfundenes an lockeren Fäden zusammenreiht; den Berliner Kritiker Ludwig Rellstab††), einen phantasievollen und lebendigen Unterhaltungsschriftsteller, der in seinem Hauptwerke: „1812" (4 Bde., 1834) als deutscher Ségur auftritt und durch die Treue, mit der er seine farbenreichen Schlachtgemälde und landschaftlichen Panoramen entwirft, wie durch den richtigen Instinkt, Stoffe der neuesten Geschichte zu wählen, ein großes Publikum fand; Ferdinand Stolle†††), welcher den Heros des Jahrhunderts in zahlreichen, ansprechenden Skizzen illustriert, Bronikowski mit seiner

*) Wir erwähnen noch von August Beckers Werken: „Verfehmt" (4 Bde., 1868) und „das Turmkäterlein", Roman aus dem Elsaß (4 Bde., 1871).

**) Albrecht Holm, eine „Geschichte aus der Reformationszeit" (7 Bde., 1852—1853).

***) Florian Geyer (3 Bde., 1848); die „Kaiserlichen in Sachsen" (2 Bde., 1845); der „Prinz von Oranien" (3 Bde., 1843); das „Erdbeben zu Caracas" (1846); der „Reichspostreiter in Ludwigsburg" (1857) u. a.

†) „Die Mörder Wallensteins" (3 Bde., 1847); „die Tochter des Piccolomini" (3 Bde., 1846); „der Ungar" (3 Bde., 1832) u. a.

††) „Gesammelte Schriften" (12 Bde., 1843—1844; Neue Folge 8 Bde., 1846—1848); „Drei Jahre von Dreißigen" (1858).

†††) „1813" (3 Bde., 1838); „der neue Cäsar" (3 Bde., 1841); „Napoleon in Aegypten" (3 Bde., 1843—1844); „Elba und Waterloo" (2. Aufl., 3 Bde., 1845).

polnischen Verve, Wenzel Messenhauser*), durch sein tragisches Schicksal bekannt, den Wiener Willibald Alexis, Eduard Breier**) der nur derber und unkünstlerischer ist, als sein Vorbild; Adolf Mützelburg***), der in einzelnen Romanen wie in der ersten Hälfte von „Rheinsberg" den Ton des epischen Behagens glücklich trifft, sonst aber, wie in seinem „Robert Clive" (5 Bde., 1868) oft ins Breite und Leere verfällt; F. T. Wangenheim†) oft glücklich in der Stoffwahl, lebendig in der Behandlung, aber flüchtig, trivial; Ernst Georg von Brunnow††), historisch treu, doch nicht glücklich in der Verknüpfung des Romantischen und Historischen; Ludwig Habicht, lebendig in seinen Darstellungen aus der Chronik altschlesischen Städtelebens†††), auch schlicht und kräftig in Romanen aus dem modernen Leben, wie „der rechte Erbe" (1879) und „Auf der Grenze" (4 Bde., 1878), einem Schmugglerroman aus den sächsisch-böhmischen Grenzdistrikten; Ernst Fritze††††), gewandt in Anlage und Ausführung, patriotisch warm in seinen Romanen aus dem siebenjährigen Krieg und aus der Franzosenzeit — wir könnten diese alle einer eingehenden Würdigung unterwerfen; aber da bei ihnen das stoffartige Interesse vorwiegt, da sie sich alle in denselben von Walter Scott, Spindler und Willibald Alexis angebahnten Geleisen bewegen, da sie alle in Reih und Glied stehen und man ein Regiment nur nach der Uniform, nicht nach den Gesichtern charakterisieren kann, so überlassen wir alle diese Autoren bereitwillig einem unterhaltungsbedürftigen Publikum, das sich an manchem Gange dieser Tafel, an manchem Gerichte der mundgerecht gemachten Weltgeschichte erquicken wird.

Mehr als die eben genannten Autoren haben die eigentümliche „mittelalterliche" Färbung, den derb treuherzigen Chronikstil zwei auch

*) „Der Ratsherr" (4 Bde., 1849), „Wildnis und Parket" (3 Bde., 1847); „Ernste Geschichten" (2 Bde., 1849).

**) „Das Buch von den Wienern" (3 Bde., 1846); die „Revolution der Wiener im fünfzehnten Jahrhundert" (3 Bde., 1851).

***) „Eisen und Blut" (4 Bde., 1865, 1866); „Luigia San Felice" (2. Aufl., 1865); „der Held von Garika" (3 Bde., 1867); „der Prophet" (3 Tle., 2. Aufl., 1861); „der Sohn des Kaisers" (2. Aufl., 4 Tle., 1865) u. a.

†) Der „Financier Law" (2 Tle., 1834). „Dr. Francia" (3 Tle., 1836); „Jakob von Molay" (3 Tle., 1838); „Johann Ziska" (3 Tle., 1838); „die letzten Stuarts" (3 Tle., 1833); „Paul Flemming" (3 Bde., 1842) u. a.

††) „Ulrich von Hutten" (3 Bde., 1842); „Oberst von Carpezan" (1844), der „Troubadour" (2 Bde., 1839).

†††) Der „Stadtschreiber von Liegnitz" (3 Bde., 1865). 2. Aufl. 1881.

††††) „Gertrud" (4 Bde., 1862); „Cerilas" (3 Bde., 1857); „Vorwärts" (2 Bde., 1858).

als epische Dichter in ähnlichen Stoffen auftretenden Autoren: Scheffel („Ekkehard, eine Geschichte aus dem zehnten Jahrhundert," 1853) und Franz Trautmann („Abenteuer des Herzogs Christoph von Bayern," 2 Bde., 1852) getroffen, denen sich neuerdings Gustav Freytag in seinem später zu betrachtenden Roman „die Ahnen" anschließt. Die Schnörkel einer unserer Zeit fremden Naivetät und die ganze holzschnittartige Behandlung, wie sie Trautmann im „Eppelin von Geilingen" auch seinen Versen zuteil werden ließ, passen weniger für die rhythmisch getragene Poesie und ihre ideale Haltung, als für den historischen Roman, welcher auch als chronikartiger Spiegel der von ihm dargestellten Zeit mit ihren eckigen Formen, ihrer derben Weise, ihrem frischen Sinne auftreten darf. Scheffel und Trautmann geben uns das unverfälschte Mittelalter — und wer sich für alte Waffen und Trachten, für Glauben und Sitte der „guten alten Zeit" interessiert, der wird diese poetische Bereicherung des germanischen Nationalmuseums nach Gebühr zu schätzen wissen. Bei Scheffel findet sich oft eine treuherzige Naivetät, ein feinerer Humor, eine echt poetische Beleuchtung. Je treuer diese Romane sich an historische Studien anschließen, desto mehr sind sie geeignet, die Leser in die Geschichte selbst einzuführen, welche in so spezieller Beleuchtung sich oft mehr dem Verständnis erschließt, als in den allgemeinen Umrissen der historischen Handbücher; denn wie nur die Philosophie der Geschichte den geistigen Gesichtskreis für die großen Epochen der Menschheitsentwickelung eröffnet, so giebt nur die Spezialgeschichte einen klaren Blick in das Triebwerk ihrer Thaten, in die Motive der Ereignisse, ein klares Bild der konkreten Begebenheit. Der historische Roman ist die poetisch verwertete Spezialgeschichte, während das historische Drama meist nur die weit leuchtenden Gipfel der Ereignisse in idealem Fluge streift.

Noch weiter zurück greift der archäologische Roman, der das graue Altertum vor uns neu zum Leben erstehen läßt. Dieser Roman ist in neuester Zeit Mode geworden und hat die Dorfgeschichten und „Soll und Haben" abgelöst. Der Autor, der das Glück hatte, dieser Romangattung zu so sensationellem Erfolge zu verhelfen, ist der auch als Aegyptologe bekannte Georg Ebers, geb. 1837 in Berlin, Professor in Leipzig, Entdecker des aus dem 16. Jahrhundert v. Chr. stammenden „Papyrus Ebers", des ältesten Denkmals ägyptischer Schrift. Zuerst hatte der junge Gelehrte sich auf das Gebiet der Dichtung gewagt in seinem historischen Roman: „Eine ägyptische Königstochter" (3 Bde., 7. Aufl. 1877); doch erinnerte das Werk noch lebhaft an Beckers „Charikles"; die poetische Illustration der Kulturgeschichte, das Lehrhafte im dichterischen Bild trat

in den Vordergrund. Die bedeutendste dieser ägyptischen Dichtungen ist dagegen „Uarda" (3 Bde., 1876), ein Roman, der ebenso das Werk des Gelehrten, wie des Dichters ist; ganze Abschnitte darin verraten das selbstgenugsame Behagen, mit welchem der Autor seine von dem alten Papyrus abgelesenen Notizen sowie überhaupt die ganze Fülle seiner Spezialkenntnisse in greifbare Bilder zu verwandeln sucht. Zwar soll der Roman ein abgeschlossenes Kulturgemälde der Zeit geben, in welcher die Handlung spielt; doch die Handlung selbst soll uns zwanglos in alle diese Lebenskreise führen, das Interesse an ihrem Fortgang so überwiegend sein, daß wir nirgends von demselben abgelenkt werden zur Betrachtung von Zuständen, welche für ihre Entwicklung gleichgültig sind. Es ist ungefähr dasselbe, wie wenn wir in einer schönen Alpenlandschaft alle Umrisse derselben in uns aufnehmen, ihrem stimmungsvollen Reiz, dem Duft, der über der Ferne schwebt, uns mit unbefangenem Genuß hingeben, und unser Führer uns dann plötzlich beiseite führte, um mit seinem mineralogischen Hammer Stücke von einer Felswand herunterzuklopfen und uns über die Steinbildung, die Lagerung der Schichten u. s. w. zu unterrichten. Gewiß ist dies sehr interessant und lehrreich; aber wir verlieren darüber den ästhetischen Reiz des Bildes. Ebers klopft mit seinem ägyptologischen Hammer so oft ans Gestein, daß wir von dem rein poetischen Genuß durch wissenschaftliche Interessen abgelenkt werden.

Es sind zum Teil derartige Fragen von einer mehr gelehrten Neugier, auf welche der Roman uns Antwort gibt: Wie war das Schul- und Tempelwesen der Aegypter beschaffen? Wie und wo wurden bei ihnen die Toten einbalsamiert? Wie stand es mit dem Zauberwesen und den Liebestränken, wie mit den geächteten Klassen und der Reinigung nach dem Verkehr mit ihnen? Wie waren die Schlösser und Gärten der Vornehmen, wie die Hütten des Volkes beschaffen? Wie sah eine Schlacht aus, welche von den alten Aegyptern geliefert wurde?

Daß manche dieser Fragen in einer Weise beantwortet werden, welche dem Interesse an der Handlung selbst nicht Eintrag thut, geben wir gern zu; bei andern aber begiebt sich der Dichter auf Seitenwege, wo er dann dem Gelehrten Platz macht, und so bleibt im ganzen als Totaleindruck doch das Ueberwiegen der Schilderungen der Aeußerlichkeiten eines altersgrauen Kulturlebens über den spannenden Gang innerer Entwickelung der Handlung.

Noch ein anderes Mißverhältnis wird als störend empfunden: dasjenige zwischen der Denkweise und Empfindungsweise der Helden und Heldinnen und dem Kolorit einer Zeit, die uns mit so großer Treue in der Detail-

malerei vorgeführt wird. Ebers behauptet zwar in der Vorrede, daß die steifen Linien der alten ägyptischen Kunstgebilde nicht für die Darstellung des Menschenlebens in jener Zeit maßgebend sein könnten, daß diese Steifheit auf konventionellen Formen, auf theoretischen Kunstregeln beruhe, und die alten Aegypter ein sehr bewegtes Volk gewesen seien; doch ein Volk kann ebenso wenig aus seiner Haut herausfahren wie ein Mensch, und gegen die leere Allgemeinheit, daß die Menschen zu allen Zeiten sich gleich geblieben seien, protestiert die Kritik nicht weniger als die Kulturgeschichte. Mit je größerer Treue Ebers die Sitten des alten Aegyptens, die Herrschaft des dumpfesten Aberglaubens, die ganze Engherzigkeit der Institutionen des Nillandes schildert, so daß man selbst den dumpfen Druck dieser einschneidenden Fesseln zu fühlen meint: desto weniger glaubhaft will es uns erscheinen, daß Idealgestalten wie dieser Pentaur und seine Geliebte, die Prinzessin Bent-Anat, auf solchem Boden erwachsen können. Das sind durchaus modern denkende und fühlende Menschen, die sich als alte Aegypter maskiert haben; Pentaur ist eine echte Faustnatur, und ein Materialist des 19. Jahrhunderts ist ihm in Gestalt des Arztes an die Seite gestellt. Gerade wo in dem Werke die hocherfreulichen dichterisch schönen Stellen beginnen, da wird der Bruch zwischen dem Stoff und der Behandlungsweise empfindlich, während bei den mehr archäologischen Schilderungen zwischen beiden ein ungestörter Einklang herrscht.

Den historischen Hintergrund der Handlung bildet der Kampf des Priestertums gegen den kriegerischen König Rhamses, der im letzten Bande mit aller Glorie und Energie des Eroberers auftritt, sodaß die Intriguen seiner Feinde, besonders des nach der Herrschaft strebenden Statthalters zunichte werden. Ein tiefergehender Konflikt wird hervorgerufen durch die Opposition des freien Geistes gegen die starren hierarchischen Satzungen; die Prinzessin Bent-Anat und Pentaur sind die Vorkämpfer in diesem Kampfe. Eine Ehe zwischen beiden Liebenden kann der Autor in der geschlossenen Welt des ägyptischen Kastenwesens indes nur ermöglichen, indem er die Verwickelungen der Deszendenz, Kindertausch und Standeserhöhung des Pentaur zu Hilfe nimmt. So ist auch die Titelheldin des Romans, Uarda, ein nordisches Fürstenkind; sie hat aber für das Werk selbst nur eine episodische Bedeutung. Das weiße Mädchen, das unschuldig leidende, über welches der Autor grausam so viel Unheil verhängt, die er am Anfang überfahren und am Ende fast verbrennen läßt, ist von ihm mit echt poetischem Zauber ausgestattet. Zu den Schönheiten, an denen der Roman so reich ist, rechnen wir die Begegnung Pentaurs und der Bent-Anat, der eigentlichen Heldin, in dem Heiligtum der Hator, die

prächtigen Naturhymnen Pentaurs in der Berglandschaft der Sinaihalbinsel, die Schilderung der Schlacht und des Schloßbrandes im letzten Bande.

Nächst Uarda halten wir für den besten Roman von Ebers „Die Schwestern" (1880). Nicht das abgesperrte, isolierte Aegypten des grauen Altertums mit seinem durchaus eigenartigen Volksgeist wird uns hier vorgeführt, sondern das Aegypten der Ptolemäer, in welches das Hellenentum eingedrungen ist und welches die Erben desselben, die Römer, bereits an ihren Siegeswagen zu spannen suchen. Dadurch kommt eine vielfache Brechung der poetischen Lichtstrahlen und eine reichere Farbengebung in die Dichtung: das uralte Aegypten mochte doch manchem allzu sehr grau in grau, allzu sehr versteinert und versteift erscheinen in seinen gleichsam festgefrorenen Sitten. Doch mit dem weitern Horizont, den die Dichtung gewinnt, verliert sie auf der andern Seite wieder jene Beschränkung, welche für die Abgeschlossenheit des Kunstwerkes willkommen sein muß. Es werden in der neuen Dichtung vielfache und reichere Töne angeschlagen; die Handlung zeigt mancherlei Strömungen, die nebeneinander hergehen. So wendet sich die Teilnahme wechselnd der einen und der andern zu, und der Abschluß der Komposition selbst vermag nicht allen gleichmäßig gerecht zu werden; es bleibt ein Gefühl der Unbefriedigung zurück. Daß der Dichter seinem Euergetes, dem stierköpfigen, etwas wüsten Despoten das letzte Wort gönnt, daß dieser noch dazu mit einem Monolog das Werk abschließt, wird gewiß von vielen Lesern als ein Mißklang empfunden werden. Und wenn sie in den Büchern der Geschichte nachblättern und dann erfahren, daß dieser Euergetes, später aus seinem Exil zurückkehrend, unsere Kleopatra, seines Bruders Frau und eigene Schwester, heiratet, und dann noch seine Nichte dazu: so begreifen wir allerdings, daß der Dichter diese inzestuösen Perspektiven mit ihrem Durcheinander der Familienverhältnisse lieber verschleiert hält, und sich mit dem naiven Inzest begnügt, der in dem Roman selbst als eine selbstverständliche historische Situation hervortritt: der Ehe zwischen Ptolemäus und seiner Schwester. Sehr heimisch wird man sich zwar in diesen aparten Verhältnissen nicht fühlen und das eheliche Glück wird immer einen gewissen Haut-gout für uns haben. Dafür entschädigt die trefflich kontrastierte Zeichnung der beiden Schwestern, das Charakterbild des Römers Scipio und des Griechen Dion, der mit seiner Taubenpost der Held eines reizenden anakreontischen Genrebildes ist, die hübschen Genrebilder aus dem ägyptischen Tempel, die reizenden Naturschilderungen, einige romantische Nachtszenen und dann wieder philosophische Gespräche, in denen der Dichter, ohne den Charakter-

typus der Sprechenden zu verwischen, doch ungezwungen feinsinnige Bemerkungen einzustreuen weiß.

Der Roman „Homo sum“ (1868) spielt im 4. Jahrhundert nach Chr. und zwar in der Felsenlandschaft des Sinai. Der Held ist ein Märtyrer, der die Schuld eines anderen auf sich genommen hat und dessen Strafe, die Ausstoßung, erleidet. Der Roman, in dessen Mittelpunkt die schöne Gallierin Sirona steht, hat vielleicht am wenigsten gelehrten Ballast. Uebrigens wird die Idee der Ertötung des Lebens hier nicht verherrlicht, wie Gutzkow in seiner Polemik gegen diesen Roman annahm, sondern widerlegt. Der letzte ägyptologische Roman von Ebers, der diesen Cyklus abschließt, ist „Der Kaiser“ (2 Bde., 1881). Der Held ist Kaiser Hadrian, und auch Antonius spielt darin eine wichtige Rolle. Er bietet keine neuen, für das Charakterbild des Autors wichtigen Züge, er enthält lebendige und anziehende Schilderungen, doch ist er zu sehr ins Breite gedehnt und es wiederholen sich einzelne frühere Motive wie die Charakterkontraste der beiden Schwestern.

Ein anderer Autor, Felix Dahn, greift wie Freytag in die altdeutsche Geschichte zurück, und schildert die Kämpfe der Deutschen in Italien in seinem Roman: „Ein Kampf um Rom“ (4 Bde., 1876). Wiederum ist der Dichter zugleich Fachgelehrter; denn über die Kämpfe der Goten und die Rechtszustände dieses Volksstammes hat Dahn einige streng wissenschaftliche Werke verfaßt. Das historische Gemälde, das er vor unseren Augen entrollt, umfaßt ungefähr dreißig Jahre; denn der Roman beginnt kurz vor dem Tode des Theodorich und endet mit der Niederlage von Tejas am Vesuv, dem Untergange des gotischen Reichs in Italien. In dieser Zeit führten nacheinander die Gotenkönige Theodat, Witichis, Totila und Teja das Zepter im Kampf mit den Byzantinern, denen sich zum Teil die Römer und Italiener anschlossen. Gegenüber den Herrschern des deutschen Stammes steht nun der kluge byzantinische Kaiser mit seiner Gattin, der früheren Schauspielerin Theodora, die zur gekrönten demimonde gehört, mit seinen Feldherren, dem heldenmütigen Belisar und dem schlauen Narses. Und zwischen diesen historischen Gruppen bewegt sich eine vom Dichter frei erfundene Gestalt, die er gleichsam zum Souffleur der wichtigsten Ereignisse macht, der Präfekt Cethegus, ein Mann von Herkunft und Gesinnung, welcher Rom und Italien ebenso von den Goten wie von den Byzantinern zu befreien sucht, ein verspäteter Cäsar und verfrühter Rienzi.

In dem Rahmen dieser umfangreichen Epoche finden sich so viele Haupt- und Staatsaktionen, Schlachten und Belagerungen, daß der Dichter,

der einen solchen Stoff lebendig darstellen will, ein Meister sein muß in dem großen geschichtlichen Tableau. Dahn hat Kraft und Schwung, den Sinn für das Mächtige; seine Kriegsbilder sind nicht wie die Freytagschen im genrehaften Stil eines Wouwermann gehalten; man fühlt gleichsam das Wehen der geschichtlichen Windsbraut, welche durch die Lande fährt. Doch das Lob muß nach zwei Seiten hin wieder eingeschränkt werden. Einmal wirken die häufigen Kampfesbilder ermüdend. Wir haben nicht das Interesse für diese gotischen Kriege wie etwa die Griechen für die Helden Homers hatten; ihre, wenn noch so heldenhaften Zweikämpfe und die Kämpfe ihrer Mannschaften wiederholen sich allzu oft und verstoßen so gegen eine Grundregel der Poesie, die uns nicht die Geschichte des sich ewig wiederholenden Geschehens, sondern nur in einmaliger Abkürzung ein entscheidendes Bild vorführen soll. Dann aber ist auch die Darstellung oft nicht episch, sondern historisch; sie wendet sich nicht an die Anschauung, sondern an das Gedächtnis; sie gibt oft die Karte statt des Bildes und es ist so nicht zufällig, daß dem Werke auch Karten beigegeben sind. Kein Thor der Stadt Rom wird uns geschenkt, und diese Thore werden wie in einem Parolebefehl in der Schilderung der strategischen Anordnung bezeichnet. Ein „Zuviel" auf der einen Seite, ein zu genaues und zu trockenes Eingehen auf die Schlachtberichte des Prokop auf der andern, stören etwas den harmonischen Eindruck der Darstellung. Einzelne Schilderungen solcher Kriegsthaten, wie diejenige der Eroberung Roms durch Totilas und der letzten Schlacht des Teja bei Neapel haben dafür hinreißenden Schwung und glänzende Farbengebung.

Der freierfundene Teil des Dichtwerkes ist, wenn wir von Cethegus absehen, meistens denjenigen Situationen gewidmet, in denen Frauen die Hauptrolle spielen. Zwar befinden sich auch unter diesen weltgeschichtliche Persönlichkeiten, wie vor allem die Kaiserin des Ostreiches, die verbuhlte und herrschsüchtige Theodora, und des Theodorich Tochter, die Königin Amalaswintha; aber wo sie in die Handlung eingreifen, da hat, wenn auch die Anknüpfungspunkte historisch sind, doch der Dichter am meisten von dem Werg der eigenen Phantasie mit hineingesponnen, und neben den Frauen der Geschichte finden sich in dem Romane zahlreiche Frauen und Mädchen, welche dieser Phantasie ihr Leben oder ihre Lebensfähigkeit verdanken.

Wenn wir dem Autor auf diesem Wege seiner freien Erfindungen folgen, so stoßen wir auf große Schönheiten, in denen das Talent des Dichters weit bedeutsamer hervortritt als in seinen bisher veröffentlichten dramatischen Werken. Die Meerfahrt des jungen Königs Athalarich und

seiner geliebten Camilla ist ein Bild von schönem Reiz, und der gleich darauf folgende Tod der Liebenden durch den Gifttrunk wirkt nach diesem Bilde des Glückes um so ergreifender. Die Ermordung der Königin Amalaswintha, die in so raffinierter Weise durch ihre wütende Gegnerin Gothelindis in den Baderäumen einer Villa am Bolsenersee vollzogen wird, ist mit lebendigsten Farben geschildert und gehört zu den grellsten Effekten des Romans. Eine echt ländliche Idylle bietet das Familiengemälde des späteren Königs Witichis, in welchem als deutsche Hausfrau Rauthgundis hervortritt. Diese wird später die Heldin eines dramatischen Konflikts. Witichis kann die ihm durch die Wahl des Gotenvolkes zugefallene Krone nur dadurch behaupten, daß er um die Hand der Mataswintha wirbt, welcher, da sie aus dem Stamme des Theoderich entsprossen, die alten Heerführer der Goten in Ravenna treu bleiben; er muß sein Weib verstoßen oder vielmehr sie wählt freiwillig die Verbannung. Mataswintha sucht vergebens die Liebe von Witichis zu gewinnen. Als Ravenna von Belisar belagert wird, steckt sie in wilder Leidenschaft die Kornspeicher in Brand. Rauthgundis befreit Witichis, flieht und stirbt mit ihm. Hier weicht der Dichter von dem Geschichtschreiber ab; denn Witichis wurde nach Byzanz gebracht, wo er noch längere Zeit lebte.

In dem Buche „Totila“ wird mit farbenfreudigem Kolorit die Vermählung dieses „Sonnenjünglings“ und Siegesfürsten mit der Römerin Valeria geschildert, nachdem die Liebe des jungen Goten zu ihr schon früher in ansprechendem Sinne vor uns hintrat; die lieblich schöne Gotin, das Hirtenmädchen, und die blonde Skandinavierin geben der weiblichen Gruppe neue Farbentöne. Dem schönen Tag der Herrschaft von Totila folgt der blutige Abend von Taginä, wo er untergeht und die Geliebte ihm folgt. Der Sänger Adalgoth, der auch durch das letzte Buch noch mit Stabreimen und Vollreimen Großthaten und Niederlagen verherrlichend und elegisch feiert, ist zugleich ein Träger des lyrischen Talents, von welchem Dahn so glänzende Proben gegeben hat. Auch die Frauen der Oströmer, Theodora und Antonia, sind nicht nur im wirksamen Kontrast zueinander gestellt, sondern auch zu den abendländischen Weibern. Theodora hat etwas von dem Blute der Kleopatra; die Intriguen in den byzantinischen Kaisergemächern haben die Schlangenwindungen, wie sie in diesen steifen Prunk- und Hofsalons am Platze waren. Auch Kaiser Justinian ist ein glaubwürdiges Charakterbild.

Der Roman ist das Werk eines Dichters, der historische Fresken zu malen versteht mit kühnem Zug und freiem Schwung der Linien, und das Werk eines Gelehrten, der die dargestellte Zeit bis in das feinste Ge-

äder ihrer kulturgeschichtlichen Zustände hinein kennt. Doch die Geschichtschronik stört zuweilen die Dichtung und die Darstellung wird bei allen Vorzügen manieriert durch die von Band zu Band zunehmenden Lakonismen des Satzbaues.

Noch weniger, als die oben genannten Autoren, bei denen sich auch der künstlerische und geistige Gesichtspunkt der Behandlung offenbart, verdienen die Repräsentanten der vielschreibenden Masse, ein Belani (Karl Ludwig Häberlin) und der weibliche Belani, Satori (Johanna Neumann), ferner Maria Norden, Berücksichtigung, welche durch die imposante Ausbeutung geschichtlicher Stoffe, die sie für das Bedürfnis des straußenartig verdauenden Lesepublikums einschlachteten, durch eine Produktivität, deren Thaten auch nur protokollarisch einzuregistrieren die geduldigste Feder ermüden würde, und durch die stereotype derbe Manier, mit der sie die geschichtlichen Ereignisse am Schopfe fassen, nur die Bewunderung eines so massenhaften litterarischen Angebotes und Bedarfes erwecken.

Doch auch der weibliche Belani fand seinen Meister; produktiver, phantasiereicher als Johanna Neumann war Luise Mühlbach († 1874), welche auf dem Gebiete des historischen Memoirenromans und der romanhaften Historie bald alle Mitbewerber aus dem Felde schlug. Sie war eine so eifrige und unerschöpfliche Vielschreiberin, daß sie allein in einem Jahre die Fächer der deutschen Leihbibliotheken mit zwölf Bänden bereichert hat. Natürlich ist bei dieser verzweifelten Hast an keine künstlerische Durcharbeitung zu denken; die Früchte werden halbreif von den Zweigen geschüttelt, und wenn sie nicht fallen wollen, hilft ein derber Stoß und Tritt an den Stamm. Dennoch ist nicht zu verkennen, daß sich Luise Mühlbach von Roman zu Roman, sei es durch Uebung, sei es durch anderweitige bildende Einflüsse eines besseren Stiles befleißigt und das Grisettenpublikum, für welches sie im Anfange geschrieben, allmählich mit einem feineren Leserkreise vertauscht hat. Die Phantasie der Mühlbach ist reich, üppig, verwildert. Sie begann mit wüsten Kulturbildern, suchte dann verschiedene geschichtliche Stoffe auf, bis sie zuletzt als patriotische Rhapsodin in die Saiten griff, Friedrich den Großen zum Helden eines bändereichen Epos machte und den großen König in allen möglichen Stellungen und Lagen silhouettierte, meißelte, in Oel und Aquarell malte und in Metall goß. In ihrer ersten Epoche beschäftigte sich Luise Mühlbach am liebsten mit dem Gegensatze von Kultur und Natur, indem die Natur durch einige fromme Stoßseufzer, die Kultur aber durch die ausführlichsten Schandgemälde vertreten ist, in denen Gift und Dolch,

Notzucht und Blutschande mit ausführlicher Behaglichkeit eine Rolle spielen und mitten im Schoße der modernen Gesellschaft eine wahre Tropenvegetation von Verbrechen emporwuchert*). In diesen Taciteischen Gemälden der Versunkenheit malt sie zur Abwechselung ein naives Grisettenbildchen im Stile des Paul de Kock und mit jener Schwärmerei, welche die nadelführende Welt zu teilen geneigt ist. Mit „Aphra Behn“ (3 Bde., 1849) schließt, einige kleine Rückfälle ausgenommen, wie z. B. den „Zögling der Gesellschaft“ (2 Bde., 1850), welcher sich nicht nur an die liebste Ideenassociation der Verfasserin, sondern auch besonders an den ersten „Zögling der Natur“ (1842) anschließt, die Sturm- und Drangperiode dieser Schriftstellerin, obgleich auch noch dieser historische Roman einzelne grelle Henker- und Liebesszenen enthält. Doch ihre Phantasie nimmt hier einen maßvolleren Flug, ihr Stil gewinnt eine gebildetere Färbung, und jene effekthaschende, sozialistisch-prickelnde, durch Rohheit der Phantasie und der Zeichnung verletzende Darstellung ihrer ersten Romane, welche an die neufranzösische Schule erinnert, weicht einer gesetzteren, minder gewaltsamen Darstellungsweise.

Durch diese ästhetische Läuterung glaubte sie sich befähigt, den größten König Preußens in einem Romancyklus**) zu verherrlichen, der an einigen kecken Griffen der Charakteristik reich ist und auf gründlichen Quellenstudien beruht, deren archivarischen Staub sie bisweilen mit ihrem poetischen Hexenbesen uns ins Gesicht fegt. Der glänzende Erfolg dieses ersten Prosaepos bestimmte die Verfasserin, in einem nicht minder umfangreichen Cyklus den Kaiser Napoleon zu verherrlichen und andere historische Gestalten des letzten Jahrhunderts, Maria Theresia und den Kaiser Joseph II., Kaiserin Josephine, Königin Hortense, den Erzherzog Johann und Andreas Hofer in einer Zahl von Bänden, welche Bewunderung einflößt, den Lesern vorzuführen***). Das Guckkasten-Pantheon dieser Schriftstellerin überrascht

*) Vergl. besonders: „Ein Roman in Berlin“ (3 Bde., 1846); „Hofgeschichten“ (3 Bde., 1847); „die Tochter einer Kaiserin“ (2 Bde., 1848).

**) „Friedrich der Große und sein Hof“ (3 Bde., 1853); „Berlin und Sanssouci“ (4 Bde., 1854); „Fiedrich der Große und seine Geschwister“ (3 Bde., 1854); diese Werke liegen in siebenter Auflage vor.

***) „Kaiser Joseph und sein Hof“ 7. Ausg., (69 Hefte, 1867), „Kaiser Leopold II. und seine Zeit“ (2. Aufl., 3 Bde., 1861), „Königin Hortense“ (5. Aufl., 2 Bde., 1861); „Kaiserin Josephine“ (3 Tle., 1860), „Maria Theresia und der Pandurenoberst Trenck“ (4 Bde., 1862); „der Große Kurfürst und seine Zeit“ (erste Abteilung: der Große Kurfürst, 3 Bde., 1864, zweite Abteilung: der Große Kurfürst und sein Volk (4 Bde., 1865), dritte Abteilung: der Große Kurfürst und seine Kinder (4 Bde., 1865; „Deutschland

indes oft ebenso durch einen glücklichen und großen Wurf in einzelnen Situationen, wie durch Lebendigkeit der Schilderung und die Gewandtheit, mit welcher die pikantesten Anekdoten an den epischen Faden gereiht sind. Natürlich kann diese vielschreibende Geschäftigkeit einer tieferen geschichtlichen Auffassung nicht genügen, sondern nur dem Bedürfnisse jener Unterhaltung, welche die kleinen Eigenheiten großer Männer ablauscht, um sich mit Behagen ihnen verwandt zu fühlen. So kann Luise Mühlbach darauf Ansprüche machen, die Birch-Pfeiffer des deutschen Romanes zu sein, indem sie ebenfalls von der Pike auf gedient und den etwas wüsten und ungeberdigen Ton „der Kaserne" mit dem feineren Benehmen des salonfähigen Offiziers vertauscht hat.

Ereignisse und Persönlichkeiten der neuesten Zeit schildert mit einer in pikanten und üppigen Bildern schwelgenden und jeden stoffartigen Reiz ausbeutenden Phantasie John Retcliffe in „Sebastopol" (4 Bde., 1857), „Nena Sahib, oder die Empörung in Indien" (3 Bde., 1859), „Villafranca*), Romane, die zwar nur auf den Effekt berechnet sind, aber doch durch ein glänzendes Kolorit bestechen. In dieser den Zeitungen auf dem Fuße folgenden Romanproduktion gipfelt der modische „Momoirenroman." „John Retcliffe" wurde ein Gattungsnamen, die Flagge für den Lieferungsroman, der die Zeitgeschichte mit den Holzschnitten der Phantasie illustriert, die Kriege von 1866 und 1870 unter den verschiedensten Titeln ausbeutete, mit allerlei anekdotischen, spannenden, haarsträubenden Zuthaten ausmalte. Der Räuberroman des vorigen Jahrhunderts wurde gleichsam wiedererweckt und grell und dick auf dieser historischen Grundierung ausgemalt. Dem echten John Retcliffe Nr. 1 und seiner phantasiereichen und aus beachtungswerten Quellen schöpfenden Darstellungsweise am nächsten kommt Lucian Herbert, der namentlich „Napoleon III." in einem achtbändigen Roman (1862—1865), „Nicolaus und Metternich" in zwei Abteilungen und vier Bänden (1866—67) und „Victor Emanuel" in vier Bänden (1865) neben einer beträchtlichen Zahl anderer anekdotischer und zeitgeschichtlicher Produktionen behandelt hat. Eifrig aus der Geschichte der jüngsten Vergangenheit schöpft auch F. Lubojatzki,

in Sturm und Drang" (erste Abteilung: der alte Fritz und die neue Zeit (4 Bde., 1867), zweite Abteilung (1.—3. Bd., 1867); Erzherzog Johann und seine Zeit (7. Aufl. 1865—66): „Maria Antoniette und ihr Sohn" (6 Bde.), u. a., dazu zahlreiche Novellensammlungen, Bilderbücher, humoristische Federzeichnungen und kleine Romane.

*) 1. Abt.: 3 Bde. 1862, zweite Abteilung: „Zehn Jahre" (4 Bde., 1863), dritte Abteilung: „Magenta und Solferino," (3 Bde., 1865), vierte Abteilung: „Solferino" (1866).

der die Jahre 1830, 1840, 1848 und 1849 zu Titeln mehrbändiger Romane gemacht hat. Neuerdings hat Gregor Samarow, der frühere Hannöversche Regierungsrat Oskar Meding, durch seine publizistischen Zeitromane, welche eine Porträtgalerie der hervorragendsten öffentlichen Charaktere der Gegenwart enthalten, Aufsehen erregt. In dem Roman: „Um Zepter und Kronen" (4 Bde., 1872) gab Samarow Enthüllungen über die Hannöversche Katastrophe von 1866; außer dem König Georg treten König Wilhelm, Napoleon, Bismarck, Mensdorff mit anerkennenswerter Porträtähnlichkeit in den Vordergrund; sehr lebendig war die Schilderung der Schlacht von Langensalza. Alle Romane Samarows: „Minen und Gegenminen" (3 Bde., 1873), „die Römerfahrt der Epigonen," auch der letzte: „der Totengruß der Legionen" (3 Bde., 1874), sind nach einer Schablone verfaßt. Der Dialog ist meistens politische Debatte, die freierfundenen Liebesgeschichten sind trivial und interesselos. Man könnte Samarow den zahmen Retcliffe nennen; an reicher Phantasie und Pracht der Schilderung steht er weit hinter diesem zurück; aber er übertrifft ihn an historischer Treue, an Personen- und Sachkenntnis und ist frei von allen Fehlern der Ueberschwenglichkeit. Das zeithistorische Porträt, das hier oft von sehr willkürlichen Phantasiearabesken eingerahmt wird, übt einen Reiz aus, der stoffartig wirkt, bei lebendiger Darstellung unfehlbar anzieht, aber uns über das ästhetische Unberechtigte dieser zeitgeschichtlich-phantastischen Mischgattung und über das Ungehörige, noch lebende geschichtliche Persönlichkeiten in romanhaften Verwickelungen darzustellen und in der Sprache des Romanschreibers reden zu lassen, nicht hinwegtäuschen kann.

Dem objektiv-historischen Roman zur Seite geht der modern-historische Roman, den man auch den historischen Tendenzroman nennen kann, obwohl das Aeußerliche und Absichtliche der Tendenz in den besten Werken dieser Gattung vermieden ist. Dieser Roman wählt Stoffe, in denen die politischen, sozialen und religiösen Kämpfe der Gegenwart sich spiegeln, am liebsten daher Stoffe der Neuzeit, oder in den seltenen Fällen, wo er weiter zurückgreift, Charaktere und Zeiten, in denen der verborgene geistige Nerv durch Jahrhunderte hindurch mit der Gegenwart sympathisiert, indem damals ein dunkler Instinkt erfaßte, was jetzt das wache Bewußtsein erstrebt. Den großen geschichtlichen Gemälden des streng-historischen Romanes gab nur der Patriotismus einen seelenvollen Lichtpunkt, wenn sie nicht überhaupt bloß bunte Skizzen der Phantasie waren; hier aber bildet eine Idee das Zentrum des Ganzen, die Achse der Handlung und der Begebenheiten. Dort handelte es sich um das

äußerliche Kostüm und Zeremoniell des Weltgeistes, hier werden seine Kabinetsfragen verhandelt. Es ist hier eine mehr künstlerische Gestaltung, Beleuchtung und Gruppierung möglich; denn wenn zu einem Kunstwerke die Einheit der Idee und des Bildes gehört, so ist im streng-historischen Romane die Idee zu matt, indem sie bloß eine beliebige Station des geschichtlichen Geistes bezeichnet; hier aber handelt es sich um die wesentlichen Stufen seiner Entwickelung. Wenn Willibald Alexis für den Hauptvertreter jener Richtung gelten muß, so nimmt Heinrich König aus Fulda (1790—1870) unter den Autoren des historischen Tendenzromanes den ersten Platz ein. König ist durch den Liberalismus, durch die freiere Weltanschauung, die er vertritt, in mancherlei Verwickelungen mit Kirche und Staat gebracht. In seiner Jugend wurde er exkommuniziert, im Jahre 1847 pensioniert. Ohne in irgend einem Glaubensbekenntnisse einseitig befangen zu sein, ohne sich durch die starren Dogmen irgend einer Partei zu beschränken, hegte er den lebendigen Glauben an den Fortschritt der Menschheit; — die warme Begeisterung für ihre Befreiung von einem unwürdigen Bonzentume des Glaubens und von veralteten staatlichen Institutionen führte seine Feder und hauchte über seine Romane einen geistig lebendigen Odem. So wählt König mit Vorliebe seine Stoffe aus jenen Epochen, welche die Wetterscheide der Jahrhunderte bilden, wo eine neue Zeit unter Stürmen geboren wird, alte vermodernde Zustände und neu sich bildende im Kampfe liegen und in eine schwüle, ahnungsvolle Atmosphäre die gährenden Gemüter, die geistig beleuchteten Gruppen und die Schicksale der Menschen untertauchen. Die Begebenheit gewinnt eine höhere Bedeutung, indem alles Einzelne vom Aether des allgemeinen Lebens ergriffen, berauscht, vergeistigt wird. Hier lag nun freilich die Gefahr nahe, die Charaktere zu Marionetten einer höheren Ideenwelt zu machen und im dithyrambischen Taumel der Begeisterung die Gestalten selbst zu Transparenten des Gedankens zu verflüchtigen. Heinrich König hat diese Gefahr vermieden; denn er ist eine ruhige, große Natur von objektiver Kraft, welche das Pathos der Empfindung zu dämpfen versteht und eine blind hinreißende Leidenschaft nicht kennt. Er hat nicht bloß das Talent, sondern auch das künstlerische Bewußtsein des Epikers, das seine Gestalten auf dem Olympos, wie auf der Erde zu selbständigem Leben entläßt. Keine glänzende Lyrik stürmt den gleichmäßigen epischen Wellenschlag seines Stiles auf; keine dramatische Strömung, auf welcher das tragische Geschick des Einzelnen einhertreibt, färbt ihn fremdartig. Er fesselt, ohne zu blenden, und spannt das Interesse durch die ruhige Angemessenheit, mit welcher sich Handlung und Charaktere bei ihm entwickeln, ohne von

glänzenden lyrischen oder humoristischen Episoden unterbrochen zu werden. Der Epiker soll uns stets die Totalität eines Weltalters entrollen, er operiert mit Massen; die Sonne Homers darf ihm nicht untergehen, und diese Sonne beleuchtet mit gleichmäßiger Helle nicht bloß die hervorragenden Helden, sondern auch den Kampf der Massen. Auch diesen Anforderungen wird König vollkommen gerecht; seine Gruppen, seine Helden ordnen sich dem ganzen Kulturbilde unter. Freilich tritt bei ihm keine Minerva aus der Wolke — aber die geharnischte Weisheit wohnt in Herz und Geist seiner Helden; die Ideen der Zeit sind die olympischen Mächte, welche ratend flüstern und schützend oder verderbend einschreiten. Die Bedeutung des geistigen Inhaltes, welche bei König zur objektiven Sicherheit der Form hinzukommt, giebt ihm in der Schilderung des Einzelnen den richtigen Takt, den Willibald Alexis ebenso wie Immermann bisweilen vermissen lassen. Er übersättigt uns nie mit bunt aufgehäuften Einzelnheiten der Phantasie; er hebt auch im untergeordneten Kreise der Schilderung das Wesentliche hervor, und wo seine Reflexionen zu breit, zu behaglich ergossen scheinen, da schweifen sie doch nie wie ziellose Arabesken um den Rahmen des Bildes, sondern bleiben stets in unzweifelhafter Beziehung zu seinem Grundgedanken. Die Romane Königs haben daher einen echt deutschen Charakter, indem sie vom Gedanken getragen werden und zwischen der unruhigen, dramatisch zugespitzten Manier der französischen Romanautoren und der oft gedankenlosen epischen Breite der Engländer die rechte Mitte halten.

Von seinen Romanen spielen zwei der bekanntesten, „die hohe Braut" (2 Bde., 1833) und „die Klubbisten in Mainz" (3 Bde., 1847), in der interessanten Epoche der französischen Revolution, und zwar nicht im Mittelpunkte der großartigen Bewegung, sondern auf ihren vorgeschobenen Posten in den Nachbarländern, wo der erste Anprall der Massen, ja schon das ferne Aufflammen der Ideen alle Elemente der Unzufriedenheit entband, und die nationale Begeisterung alsbald mit dem Kosmopolitismus der Revolution in den Kampf trat. Welche Fülle von Konflikten zwischen Alt und Neu, Freiheit und Knechtschaft, Vaterland und Fremdherrschaft! Welch eine lebhafte Bewegung der äußeren Welt von innen heraus! Um so größer ist das Verdienst des Autors, dessen plastische Ruhe durch die Unruhe der Zeit, die er zu schildern unternahm, nicht gefährdet wurde. Zwar in der „hohen Braut", in welcher das Hereinbrechen der französischen Revolution in die Kreise des Savoyer Lebens geschildert wird, das Auftauchen der Freiheit und Gleichheit in dem empfänglichen Elemente, auf dem durch die Leidenschaft, die Interessen des Herzens und die Drangsale

der Unterdrückung aufgewühlten Boden, treten die romanhaften, abenteuerlichen Entwickelungen noch mehr in den Vordergrund, so groß auch Erfindungskraft und Darstellungsgabe des Autors, so lieblich und gewaltig viele der vorgeführten Bilder sind. Dagegen sind „die Klubbisten in Mainz“ ein modernes geschichtliches Epos im großen Stile und in imposanter Massenentwickelung. Wie dort Savoyen, so ist hier die alte ehrwürdige Reichsstadt Mainz und der anmutige Rheingau die Stätte, wo sich die althergebrachten Zustände des deutschen Reiches und die revolutionären Elemente der französischen Propaganda begegnen, wo der Zusammenstoß der konservativen und der Bewegungspartei das ganze deutsche Reich und seine wankende Herrlichkeit zu erschüttern droht. Diese Stätte selbst ist mit der Sorgsamkeit eines Generalstabsoffiziers gezeichnet, welcher den Plan einer Gegend aufnimmt, die zu Truppenbewegungen bestimmt ist. Das herrliche Mainz liegt mit seiner ganzen städtischen Architektur, mit seinem reizenden landschaftlichen Panorama in so klaren und festen Umrissen vor uns, daß wir, wie auf einem Plane, jede Straße, jedes Haus aufsuchen können, wo die Handlung spielt, und daß wir im voraus gewiß sind, auch die Menschen werden mit plastischer Sicherheit vor uns hintreten. Und in der That ist nicht bloß das rheinländische Volk mit seiner französischen Beweglichkeit lebendig geschildert, sondern auch die einzelnen hervorragenden Charaktere sind mit liebevoller Vertiefung entwickelt, von Kapitel zu Kapitel mit immer neuen Zügen bereichert. So ist z. B. der Pater Ganzweiler einer jener vielseitigen und verschlungenen Charaktere, in denen der Widerspruch im Denken und Empfinden zur lebendig bewegenden Macht wird. Den Intriguen des Priestertums mit Eifer hingegeben, strebt er doch mit echt menschlicher Sehnsucht nach stillem Familienglücke aus den Schranken desselben hinaus. Doch als er einen jugendlichen Fehltritt eingestehen, eine Tochter sich wiedergewinnen will, da scheitert er am Vorurteile und wird in die wildeste Brandung des Fanatismus zurückgeworfen. So spiegelt sich hier in einem persönlichen Schicksale und im Inneren des Charakters der Kampf, der draußen die Welt bewegt, der Kampf zwischen dem Zwange der Satzung und der Freiheit menschlicher Neigung, zwischen dem Privilegium und einer humanen Ebenbürtigkeit, deren Evangelium aus dem wiedergeborenen Frankreich in die Kreise des deutschen Reiches herübertönt. Es sind ähnliche Zustände, ähnliche Konflikte, nur in die Familien der Reichsritterschaft verlegt, welche Benzel-Sternau im „neuen Adam“ geschildert hat. Der Konflikt, der das Herz des Paters Ganzweiler quält, spiegelt sich auch in zwei Gruppen von Liebenden. Der Baron Franz Karl und die bürgerliche Fides siegen über das Vor-

urteil, weil diese edlen Naturen mit ruhiger Klarheit und nach einer zarten Entwickelung zusammengeführt werden, während der Schiffer Jean Baptiste und die Baroneß Cäcilie untergehen, weil nur der Taumel der Leidenschaft sie beherrscht. Der geistige Held des Romanes ist der berühmte Reisende Georg Forster, den neuerdings Jakob Moleschott als den Naturforscher des Volkes geschildert und dessen ausführlichere Biographie Heinrich König selbst ebenso quellenmäßig wie geistreich abgefaßt hat*). Er ist in unserem Romane der Hauptvertreter der Fortschrittspartei, deren französische Losungsworte er durch Reflexionen des tieferen deutschen Geistes in gediegener Weise läutert. Man darf dem Autor keinen Vorwurf daraus machen, daß er die Handlung durch mancherlei geistige Ergüsse hemmt, daß er Forster mit großer Breite und Behaglichkeit seine politischen Betrachtungen ausspinnen läßt, die von keinem einseitigen Standpunkte, sondern von der Anschauung des ganzen Menschen ausgehen. Abgesehen von ihrem inneren Werte und von dem fesselnden Reize, den die Mitteilungen des vielgereisten Forschers bieten, bildet Forster gleichsam den Chorus der großen Welttragödie und spricht ihre innerste Bedeutung in geistvoller Weise aus. Ist doch in dem geistlichen Kurfürsten von Mainz in seiner Maitresse, in dem ganzen kleinen Hofe ebenfalls eine Mischung deutscher und französischer Elemente vorherrschend; aber es ist die Frivolität, die leicht geschürzte Behaglichkeit des Rokoko-Frankreichs, welches hier mit der geistlichen und weltlichen Ehrwürdigkeit des deutschen Reichs- und Kirchenfürstentumes eine barocke Mischehe eingegangen ist.

Geringere Bedeutung, als diese beiden epischen Gemälde, hat der Roman „die Waldenser“ (2 Bde., 1836), in welchem die freien Gemeinden des Mittelalters, die deutschen „Waldenser“ aus der Zeit der Scheiterhaufen, das Ketzertum, das, wie Alfred Meißner singt, in allen Zeiten dasselbe ist, in der grellen Beleuchtung jener Epoche vor uns hintreten. Die düstere Gestalt des Ketzerrichters Konrad von Marburg erhebt sich mit starrem Fanatismus aus den romantischen Verwickelungen, in denen eine fieberhafte Spannung vorherrscht. Die Zeichnung ist, ohne derb holzschnittartig zu sein, drastisch und fest, wie es für eine eiserne Zeit paßt, in welcher Gedanke und Empfindung nicht lange einsam brüten, sondern sich rasch die Sporen umschnallen und in den ritterlichen Kampf stürzen. Dagegen führt uns König ein tief innerliches Leben in „Williams Dichten und Trachten“ (2 Bde., 1839, zweite neu bearbeitete Auflage u. d. T.: „William Shakespeare,“ 1850) vor. In diesem Romane

*) „Georg Forsters Leben in Haus und Welt.“ Zwei Teile. Zweite Auflage. 1858.

stellt er mit Meisterschaft dar, wie die Dichtung in der Täuschung des Lebens zur Reife gedeiht, wie das Trachten des Dichters an Illusionen scheitert, während das Dichten gerade aus diesen Illusionen unvergänglichen Nektar sammelt. Jener tiefsinnige Zug Shakespeares, den wir in seinen meisten Dramen wiederfinden, die Reflexion über Schein und Wesen, über diesen arglistigen Betrug der Welt und des Lebens, der sich stets von neuem wiederholt, wird hier aus dem Lebensschicksale des Dichters selbst motiviert. Der unberechtigte Schein des Lebens löst sich in den berechtigten Schein der Kunst auf; und mit der Jugendgeliebten Thekla wird die Täuschung begraben, um für immer der Dichtung Platz zu machen. Die phantasievolle Gauklerin, die, obwohl ihr ganzes Leben in der Lüge wurzelt, doch so tiefes Interesse einflößt, weil ihre proteusartigen Verwandlungen so vielen kecken, frischen Geist, Lebenslust und Leidenschaft offenbaren, wird für Shakespeare gleichsam die begeisternde Muse. Wir sehen in dieser camera obscura des Lebens die Szenen und Gestalten vorüberschweben, die ein Dichtergenius sub specie aeternitatis angesehen und aus sich heraus neugeboren hat für die Ewigkeit. Wie zart und lieblich verklingen die Szenen aus „Romeo und Julie," wie charakteristisch treten die humoristischen Gestalten hervor, besonders der dicke Ritter Sir John; wie bewegen sich da alle so harmlos naiv im wirklichen Leben vor den Augen des Dichters, ohne Ahnung, daß sie aus dem Rohstoffe ihrer Erscheinungen leuchtende Vorbilder der Dichtung herausgestalten würden! Die ganze Atmosphäre der Zeit, das freie, protestantische Leben einer jungen Nation, dem freilich schon das engherzige Puritanertum gegenübertritt, ist mit großer Treue wiedergegeben. Shakespeare wird von dem Dichter umhergeführt in allen Lebenskreisen, am Hofe und in den Matrosenschenken, im Theater und auf den Gütern des Landedelmannes; er wird eingeweiht in das geschichtliche Leben und seine großen Perspektiven; wir sehen überall die Keime späterer Schöpfungen. Die Zeit der Elisabeth mit ihren Volksfesten, spielerischen Wortfechtereien und Grübeleien ist ebenso anschaulich gezeichnet, wie hervorragende geschichtliche Charaktere, ein Essex und Southampton. Shakespeares träumerische Lebensmystik, dies gedankenvolle Brüten über den Rätseln der Welt und des Menschenlebens, zieht sich durch den ganzen Roman und befruchtet ihn mit sinnigen Gedanken und tiefen, originellen Reflexionen. Es ist hier nicht der Ort, der kunstvollen Verschlingung des Grundgedankens in alle Einzelheiten nachzugehen. Hervorheben möchten wir indes noch eine Situation von ergreifender Wirkung, den Tod des Dichters Spencer, welchem Shakespeare und Thekla in der zufälligen Verkleidung seiner Gestalten, der Prinzen Arthur und der Feen-

königin Gloriana, die Augen schließen. Der Sterbende, von allen Verlassene begrüßt selig die Bilder seiner Träume, die er zum Leben erwacht glaubt. Auch hier beseligt und tröstet die Täuschung den sterbenden Dichter, während dieselbe Fee Gloriana den Lebenden, einst Unsterblichen, durch ihre Täuschung glücklich macht. So spiegelt sich hier der Grundgedanke des ganzen Werkes geistvoll in doppeltem Reflexe und tritt gleichzeitig ungesucht, sicher motiviert und romanhaft überraschend ein. Was Königs Novellen: „Regina" (1842) und „Veronika" (2 Bde., 1844) betrifft, so sind sie beide künstlerisch abgerundet, zart und gefühlvoll entworfen und von durchgreifender humaner Tendenz, indem die Verwickelungen, zu denen die Unterschiede der Konfessionen führen, dort durch die heutige Weltstellung des Judentumes, hier durch die Frage der gemischten Ehen hervorgerufen, nur dazu dienen, das rein menschliche Bild der Heldinnen, der zarten, geistig bedeutsamen Weiblichkeit, in ein glänzenderes Licht zu stellen, mögen sie nun in diesem Kampfe siegen oder untergehen.

In die Epoche jener großen geschichtlichen Bewegung, welche aus der französischen Revolution hervorging und die Nationen durcheinander mischte, kehrte Heinrich König in seinem letzten größeren Roman: „König Jeromes Karneval" (3 Tle., 1855) zurück. Nicht die Rheinlande, sondern Hessen, des Dichters engeres Vaterland, ist die Bühne der von ihm dargestellten Weltereignisse: nicht das anrückende Franzosentum der Revolution, welches die Klubbisten von Mainz begeisterte, das herrschende und unterjochende Franzosentum Napoleons, gegen welches sich der deutsche Volksgeist empört, wird uns vom Dichter geschildert und zwar an jenem üppigen Hofe Jeromes, wo es mitten in Deutschland alle Liederlichkeit des Rokoko-Königtums unter der neuen kaiserlichen Firma zur Schau trug. In der That hat der Titel: „Karneval" hier eine tiefere Bedeutung. Er bezieht sich nicht bloß auf die Maskenfeste des Hofes, bei denen es ja trotz aller Verlarvungen an den keckſten Enthüllungen nicht fehlte; er bezieht sich auf die ganze politische und soziale Verwirrung, wie sie die Fremdherrschaft mit sich brachte, und von welcher die ernsten wie die frivolen Gemüter angesteckt waren. Dies deutsch-französische radebrechende Staatswesen, diese Beamten, von denen die Edleren zwischen der Treue gegen das deutsche Vaterland und dem fremden König schwanken oder eidbrüchig die Fahne des Aufruhrs erheben, dieser abenteuerliche Königsharem, in welchem sich auch die Töchter des deutschen Adels heimisch fühlen: macht dies alles nicht den Eindruck eines geschichtlichen Karnevals, auf welchem selbst die Ehrenmänner Anstands halber eine Maske tragen müssen? Da Heinrich König in Kassel so gut Bescheid

weiß, wie in Mainz, da er nicht nur mit der Lokalität, sondern auch mit allen Staatseinrichtungen und Anekdoten aus jener Zeit gewiß aus mündlicher Ueberlieferung vertraut ist: so hat sein Roman einen außerordentlich tüchtigen und soliden Unterbau. Das Hofleben Jeromes ist mit großer Treue und doch nicht ohne Delikatesse geschildert; Charaktere, wie der Kapellmeister Reichardt, Johannes von Müller, der Minister von Bülow, sind gelungene Porträts; die Zöglinge Fouqués erbauen durch die polizeiliche Musterwirtschaft, die sie eingeführt; einzelne Szenen, wie die Versammlung der Subalternbeamtenfrauen, welche insgeheim die altkurfürstlichen Zöpfe für ihre Männer wieder anschaffen, sind köstliche Genrebilder. Dagegen ist nicht zu verkennen, daß die eigene Erfindung des Dichters in den idealen Figuren kein Gegengewicht gegen die Misère dieser Zustände geschaffen hat, daß der Held mit seinen verschiedenen Liebesabenteuern kein rechtes Interesse erweckt und doch eine vorwiegend sentimentale und schöngeistige Färbung hat, daß seine Liebe zur edeln Frau des Freundes einen bedenklichen Knoten schürzt, der am Schluß allzu mühelos gelöst wird. Das Zweideutige der damaligen Zeitverhältnisse prägt sich selbst im Stile des Verfassers aus, der oft etwas Schillerndes und Wortwitzhaschendes annimmt; das Werk ist ein Muster des Memoiren- und Anekdotenromans; aber diese Gattung selbst ist keine Mustergattung. Unbedeutender ist die historische Novelle: „Täuschungen" (1857), welche wie die „Klubbisten" in Mainz zur Zeit der ersten Revolution spielt und uns ebenfalls den Bruch und Riß schildert, der sich in solchen bewegten Epochen durch Charaktere und Verhältnisse zieht. In den „seltsamen Geschichten" (1857) sind kulturgeschichtliche und novellistische Papierschnitzel gesammelt, im ganzen ohne Bedeutung, da Königs Talent sich nur bei breiterer Entwickelung behaglich fühlt, die ihm verstattet, alle seine Trümpfe auszuspielen.*)

Stürmischer, als Heinrich König, aber ihm verwandt durch die warme Begeisterung für die Interessen der Humanität, tritt Eduard Duller aus Wien (1809—1853) in seinen historischen Romanen auf, ein Autor, der seine Lenden prophetisch gürtet und missionseifrig in die Welt hinausstürmt. Duller ist bei weitem subjektiver als König. Ein Zeitgenosse des jungen Deutschlands, mit dessen Führern er journalistisch verbrüdert war, ein Freund des wüsten Grabbe und des ernsten Sallet, später ein Anhänger der deutschkatholischen Bewegung, thätig als Journalist, als Historiker, als Lyriker, auf welchem Gebiete „der Fürst der Liebe"

*) Vergl. „Ausgewählte Romane" von Heinrich König (15 Bde., 1875).

(1842), ein gedankenvolles, aber allzu pathetisches Dichtwerk, seine Hauptleistung ist, spiegelte er alle diese verschiedenen Einflüsse in seinen Schriften: die jungdeutsche sinnliche Glut, die bizarre Naturkräftigkeit Grabbes und Sallets priesterlichen Ernst. Seine historischen Romane sind: „Kronen und Ketten“ (3 Bde., 1835), „Loyola“ (3 Bde., 1836), „Kaiser und Papst“ (4 Bde., 1838). Dullers dithyrambischer Dichtweise fehlt die objektive Sicherheit; er läßt sich selbst hinreißen vom Pathos, mit welchem er seine Gestalten beseelt. Sein Stil ist, wo er glänzend wird, lyrisch; da nimmt er lauter kurze Anläufe, ist hastig, abgebrochen oder verläuft in Monologe, reich an blendenden Einzelnheiten, aber auch oft an gesuchten, allzu kühnen Wendungen, die an Grabbe erinnern. Es fehlt diesem Stile der gleichmäßige Wellenschlag der Epik; er wird ebenso leicht schleppend, schwerfällig, abstrakt, wo es sich um motivierende Auseinandersetzungen handelt. Duller fühlt sich nur wohl, wo er, mit oratorischem Pompe bekleidet, solenne Gedankenmessen lesen kann, oder wo seine Phantasie in wilden Bildern der Leidenschaft schwelgen darf. Alles, was nicht so extrem, so gewaltthätig auftritt, will ihm nicht gelingen, gerät ihm breit und flach. Selbst die Komik einer so pathetischen Natur geht nicht viel über die Parodie des Pathos hinaus, wie z. B. Tiburzio im „Loyola“ beweist, eine im ganzen unerquickliche Gestalt, deren Esel keine so entsprechende Physiognomie hat, wie Sancho Pansas Grauer. Indes ist gerade „Loyola“ Dullers bestes Werk, weil er hier für sein schwärmerisches und reformatorisches Pathos den meisten Raum fand. Die Genesis des Fanatismus ist in „Loyola“ meisterhaft; ebenso ist der Konflikt zwischen dem missionären Berufe und der menschlichen Empfindung von Bedeutung. Auch viele Zech- und Liebesszenen sind mit warmer Lebendigkeit geschildert. Dagegen erlahmt oft der allzu weit ausgreifende Schwung der Dullerschen Muse, oder wir haben das Schauspiel eines Feuergeistes, der uns mit Schutt und Lava überströmt, und dessen Flammen kaum durch die Aschenwolke dringen können. Der heitere Olympos der Kunst aber ist kein feuerspeiender Berg.

Im Gegensatze zu dieser Tendenz sucht eine katholisierende Romandichtung das Zeitalter der Reformation als eine Zeit der Rebellion, des Ab- und Rückfalles darzustellen und seine Helden Luther, Sickingen, Hutten mit der grellen Pinselei der Jahrmarktsbilder zu „verteufeln“. So z. B. Konrad von Bolanden, der Sebastian Brunner des deutschen Romanes, in seiner „Brautfahrt“ (1857) und seinem „Franz von Sickingen“ (1858). Auch Friedrich der Große wird von diesem Standpunkte aus als eine Art von politischem Räuberhauptmann dargestellt in den Werken

Bolandens: „Historische Novellen über Friedrich II. von Preußen und seine Zeit“ (2 Bde., 1865). Nicht besser ergeht es Gustav Adolph. In seiner Erzählung: „Die Staatsgefährlichen“ (1873) hat Bolanden die Schilderung der Neronischen und Diokletianischen Christenverfolgung bevorzugt, um den Bestrebungen des deutschen Reiches, sich von römischer Anmaßung loszumachen, einen Spiegel vorzuhalten, der in Wahrheit ein Zerrspiegel ist, und aus den beabsichtigten Abbildern unserer Staatsmänner Karikaturen macht.

Eine vorwiegend politische Parteifärbung haben auch die Romane Theodor Mügges aus Berlin (1806—1861), eines Erzählers von großer Lebendigkeit des Kolorits und angenehmer Wärme der Darstellung*). Wie erotisch reich ist die Farbenpracht im „Toussaint“ (4 Bde., 1840, 2. Aufl. 1862), wie revolutionär, wild und markig die Schilderung in seiner „Vendéerin“ (3 Bde., 1837, 2. Aufl. 1863)! Seine Erfindungsgabe ist bedeutend, freilich meistens stoffartig, ohne tiefere geistige Bezüge; aber die politischen Gegensätze gewinnen bei ihm Fleisch und Blut, und ein warmer, freier Herzschlag pulsiert in diesen Romanen, deren Stil leicht und fließend, deren Charakteristik von realistischer Tüchtigkeit ist. Solide geschichtliche Studien, eine gesunde Welt und Lebensauffassung, genährt durch die Völkerschau in der Schweiz und Skandinavien, deren Resultate der Autor in unterhaltenden Reisewerken niedergelegt hat, eine redliche, vorurteilsfreie Gesinnung erheben die Müggeschen Romane und Novellen über die Flut bloß stoffartiger Unterhaltungsschriften. Seine Romane: „König Jakobs letzte Tage“ (1850, 2. Aufl. 1867), eine pragmatisch-psychologische Studie nach Macaulay, „der Vogt von Sylt“ (2 Bde., 1821, 3. Aufl. 1866) und besonders „Afraja“ (1854, 2. Aufl. 1862) und „Erich Randal“ (1851, 2. Aufl. 1862) konnten den Ruf dieses Schriftstellers durch ein größeres Streben nach künstlerischer Abgeschlossenheit und größere Klarheit der politischen Tendenzen nur vermehren. Im letzten Werke finden wir treffliche Schilderungen des finnischen Volkslebens und der politischen Lage Finnlands; die Haupthelden haben Frische und Energie, die Russen, besonders Serbinow, slavische Verve, und bei all dem Reichtum an bewegten Szenen des äußeren Lebens, bei aller Schärfe, mit welcher die Gegensätze der Nationalitäten gezeichnet sind, trägt doch auch ein sittlicher Grundgedanke das Werk, indem der Horazische Gleichmut der Gesinnung und die unerschrockene Ruhe des Charakters in ihrer siegreichen Bewährung gefeiert werden.

---

*) Eine Gesamtausgabe seiner Romane erschien 1861 und in den folgenden Jahren. Kleinere Romandichtungen sind gesammelt in den „Romanen“ (4 Bde., 1856; dritte Folge, 10 Bde., 1862—67).

Hier sind noch der Dichter **Julius Mosen** und der Kritiker **Adolph Stahr** zu erwähnen, welche beide geschichtliche Stoffe aus der neuen und neuesten Zeit wählten, um ihren edlen Enthusiasmus für die liberalen Bewegungen des Jahrhunderts in künstlerischen Gestalten zu befestigen. Mosens „**Kongreß von Verona**" (2 Bde., 1842), ein Roman, welcher denselben Stoff behandelt, wie Byrons satirisch-scharfes „age of bronze," den Kampf des Absolutismus und Liberalismus, oder vielmehr die diplomatischen Vorkehrungen gegen nationale Unabhängigkeitskriege und konspirierende Parteien, führt uns die Vertreter der verschiedenen Prinzipien bald mit warmer Begeisterung, bald mit ironischer Auffassung vor und erfreut besonders durch das gelungene Charakterbild des diplomatischen Matadors Friedrich von Gentz, während die romanhafte Erfindung hin und wieder grell und unmotiviert ist. Stahrs „**Republikaner in Neapel**" (3 Bde., 1849) atmen eine vulkanische politische Glut, einen lyrischen Ungestüm, einen schwärmerischen Enthusiasmus; aber in dieser glutroten Atmosphäre fällt auf alle Gestalten der gleiche Feuerschein; sie sind entwickelungslos, fix und fertig vonhause aus. Futter für Pulver. Der massenhafte Enthusiasmus schwächt die Wirkung. Auch fehlt der Erfindung Neuheit und Spannung, wenngleich die Schilderung, besonders die landschaftliche, glänzende Einzelheiten bietet. Eine ähnliche Epoche, wie die der beiden Königschen Hauptromane, ist hier von Stahr ohne die objektive Ruhe Königs behandelt worden.

Ein aus Schlesien gebürtiger Autor, **Max Ring**, hat sich ebenfalls dem geschichtlichen Romane zugewendet, nachdem er zuerst mit einer Sammlung politischer und sozialer Zeitbilder aus der Epoche der jüngsten deutschen Revolution aufgetreten war („**Berlin und Breslau 1847 bis 1849**," 2 Bde., 1849). Die Wirkungen einer lebhaften und fruchtbaren Phantasie und einer unleugbaren Gestaltungskraft werden durch eine gewisse Bequemlichkeit der Motivierung und Flüchtigkeit der Darstellung bei diesem Autor eingeschränkt, obwohl auch das flüchtig Entworfene durch die warme Lebendigkeit der Darstellung noch immer zu einer festen Gestaltung zusammenrinnt. Wenn auch der momentane Rausch des Talentes nicht eine stichhaltige Begeisterung ersetzen kann, so fehlt es ihm doch nicht an glücklichen Griffen und Würfen, an fließend gewandter Behandlung, und schon in seinem ersten Werke war die Gabe psychologischer Entwickelung und treffender Beobachtung unverkennbar. Dies trat nun freilich in den historischen Romanen: „**die Kinder Gottes**" (3 Bde., 1851) und „**der große Kurfürst und der Schöppenmeister**" (3 Bde., 1852) mehr in den Hintergrund, obschon besonders in dem ersten Werke die despotische Maitressen-

wissenschaft des Königs August, wie das fromme Organisationstalent Zinzendorfs mit großem Geschick geschildert und durch mancherlei bunte Abenteuer erläutert werden, während das zweite, eine Studie nach Willibald Alexis, an allzu flüchtiger und manierierter Behandlung leidet. In seinem historischen Gemälde: „John Milton und seine Zeit" (1857 lehnt sich Ring an gegebene Thatsachen und Charaktere der Geschichte an, schmückt dieselben phantasievoll aus und beleuchtet sie mit geistigen Reflexen.

Der bedeutendste der historischen Romane Rings: „das Haus Hillel" (3 Bde., 1879) enthält die lebendige Darstellung wahrhaft interessanter geschichtlicher Vorgänge. Die Parteikämpfe in Jerusalem zur Zeit des Nero, der jüdische König, Neros Auftreten bei den olympischen und rhythmischen Spielen, die Gladiatoren- und Tierkämpfe in der Arena zu Rom, vor allem die Eroberung Jerusalems durch Titus, die Zerstörung des Tempels: das ist eine Folge von Freskobildern, der man vom ästhetischen Standpunkte aus vielleicht nur die allzugroße Fülle von Blut- und Schauerthaten und grausamem Morden zum Vorwurf machen könnte. Den eigentlichen Faden der Handlung bilden die Schicksale eines jungen Israeliten Rubens, eines Verwandten des Hauses Hillel. Das gelungenste Charakterbild ist dasjenige des Ueberläufers Josaphat. Der Hauptvorzug des Romans, der auf genauem Studium beruht, ist die phantasievolle Schilderung; die großen Ereignisse, Charaktere und Kämpfe treten lebensvoll vor uns hin; doch vermeidet der Autor in den Gefühls- und Liebesszenen nicht genug allzu verbrauchte Wendungen.

Rings „Stadtgeschichten" (4 Bde., 1852), eine Parallele der beliebten Dorfgeschichten, sind durch glückliche Auffassung und Beobachtung und den realistischen Sinn für die Eigenheiten des bürgerlichen Lebens, durch praktischen Blick und tüchtige novellistische Technik vor ähnlichen Erscheinungen hervorzuheben.

Die größeren zeitgeschichtlichen Romane Rings, die wir eigentlich erst in dem folgenden Abschnitt zu besprechen hätten, wollen wir hier gleich anschließen, um die Charakteristik dieses Autors hier zum Abschluß zu bringen. Der Roman: „Verirrt und erlöst" (2 Bde., 1855) bewegt sich ganz auf gesellschaftlichem Boden; er schildert die Liebe einer Aristokratin zu einem Färbermeister, der ihr Herz durch seine bürgerliche Tüchtigkeit erobert. Die Verirrung der Heldin besteht in der Gleichgiltigkeit, mit der sie ihre Hand einem ungeliebten, nichtssagenden Aristokraten gereicht hat. Doch treten die psychologischen Pointen des Werkes nicht scharf genug hervor, da Ring sich mehr in äußerer Schilderung, als innerer Entwickelung behagt. Auch schließt die Motivierung der Vorge-

schichte keineswegs begründete Zweifel aus. Einzelne Naturgemälde sind mit vieler Farbenpracht ausgeführt, wenn auch die stereotype goldene Abendbeleuchtung ermüdet. Größere Konzentration als diese Romane zeigt das bedeutendste Werk von Max Ring: „Ein verlorenes Geschlecht“ (6 Bde., 1867), in welchem eine in den Kreisen der oberschlesischen Aristokratie spielende Tragödie, die Ermordung der Mutter des Fürsten Sulkowski durch den eigenen Sohn, den Mittelpunkt eines mannigfach belebten Gemäldes bildet. Hier fehlen weder Pariser Loretten noch deutsche Philosophen, weder die Zinkkönige Oberschlesiens noch die vom Typhus heimgesuchte Volksarmut, weder wüste Liederlichkeit noch humane Thätigkeit und Tüchtigkeit. So viel Gewaltthätiges in die Erzählung mit hereinspielt, vom Selbstmord der schönen Judith bis zum Muttermord, so sind es doch nicht die grellen Mordgeschichten auf bunter Leinwand, für welche der Autor in erster Linie auf unsere Teilnahme rechnet. Diese wird für einen tieferen Gegensatz in Anspruch genommen, für den Gegensatz zwischen den beiden fürstlichen Brüdern, von denen der eine den Egoismus wüster Sinnlichkeit, die Zerfahrenheit einer genialen Halbnatur, die Einseitigkeit einer den Lebensgenuß monopolisierenden aristokratischen Gesinnung vertritt, während der andere sich der Tüchtigkeit bürgerlichen Strebens und Wirkens und einer humanen Sorge für das Volkswohl zuwendet. So prägt dieser Roman in seiner Frakturschrift dieselbe Tendenz aus, wie die zierliche Perlschrift der beiden Freytagschen Romane: die Zukunft gehört dem Bürgertum und dem Tiers-Etat.

Es pulsiert in diesem Roman ein frischer, lebendiger Geist, dessen phantasievolle Beweglichkeit durch die eigenen Anschauungen des Dichters unterstützt wird. Max Ring hat lange in Oberschlesien verweilt; er schildert uns daher oberschlesische Zustände mit derselben Lebenswahrheit wie Max Waldau in seinem Werk „Nach der Natur“. Der Zinkkönig ist eine Photographie, höchst charakteristisch für eine Provinz, deren Millionäre aus den unterirdischen Schachten der Zink- und Galmeigruben herauswachsen. In landschaftlicher Hinsicht ist das Brandfeld ein glückliches Motiv aus den Bergwerksdistrikten, stimmungsvoll benutzt für gespenstisch beleuchtete Situationen und als die Heimstätte roher Liederlichkeit und des unmenschlichen Verbrechens. Auch der Studienkopf der Fürstin-Mutter ist gelungen zu nennen; die schroffe, aufdringliche Herrschsucht dieser Frau läßt die verzweifelte That begreiflich erscheinen, zu der die Ungeduld des entarteten Sohnes hingerissen wird.

Eine interessante Episode des Romans bildet der Schopenhauersche Philosoph, welchen der junge Fürst aus den Fluten der Seine rettet und

der als Chorus der Handlung lange Zeit die düstere Philosophie seines Meisters in begleitenden Reflexionen ausmünzt, bis er selbst in wenig angenehmer Weise in die Tragödie verflochten wird und fliehend vor dem Zorn der fürstlichen Megäre sich durch ein Kellerloch in das Lichtreich rettet, in welchem des Fürsten Bruder als humaner und thätiger Industrieller thätig ist. Daß aber dieser Schopenhauerianer sich vom Pessimismus bekehrt, während rings um ihn das Elend der Provinz und die Gräuelthaten, welche das Glück der Familien zerrütten, einem Optimisten de pur sang die schwarze Galle aufregen könnten: das erscheint nicht hinlänglich motiviert; denn nur unsere auf die Schlußharmonie hinarbeitenden Romanschriftsteller lassen die Charaktere gelegentlich aus ihrer Haut herausfahren. Die Schopenhauersche Philosophie ist ja nicht ein bloßes System, das man wechseln kann; es ist nur eine verlockende Tätowierung für die pessimistische Schlangenhaut, in welcher manche Charaktere von haus aus stecken. Wir haben noch nie gesehen, daß ein Anhänger Schopenhauers bekehrt worden wäre.

Der Zeitroman: „Fürst und Musiker“ (3 Bde., 1869) erscheint weniger gelungen; seiner Doppelhandlung fehlt die gedankliche Einheit. Dabei sind zeitgeschichtliche Helden und Begebenheiten in das Gewand der Dichtung gehüllt. Die Ermordung Lychnowskis, die Befreiung Kinkels haben in dem Roman eine andere Namensbezifferung erhalten. Solche hervorstechende Ereignisse der neuesten Geschichte schließen indes die Möglichkeit für die Phantasie aus, sie anderswohin zu versetzen, als wo sie nach der Chronik der jüngsten Vergangenheit gespielt haben. Der eigentliche Held des Romans, der Musiker Norin, ist eine Legierung von Liszt und Wagner: der Januskopf der Zukunftsmusik tritt uns in ihm entgegen. Der Hof ist so geschildert, daß wir nicht genau wissen, ob wir uns in München oder Weimar befinden; der Autor salviert damit zwar seine Seele; wir werden aber ein Gefühl zweckloser Beunruhigung nicht los, indem wir fortwährend hier und dort die Originale für den Roman suchen.

Ein ähnliches Vexierspiel treibt der Autor mit uns in seinem Roman: „Götter und Götzen“ (4 Bde., 1870), indem der frühere Kunsthändler und spätere Millionär Fleckel an einen vielgenannten Industriellen der Gegenwart erinnert. Er ist es und ist es auch wieder nicht — und die fortwährenden von selbst sich einstellenden Parallelen trüben den künstlerischen Genuß. In dem Roman schildert uns Max Ring den Gegensatz zwischen einem edlen künstlerischen und humanen Streben, welches „den Göttern“ huldigt und der rücksichtslosen Pflege der materiellen Interessen, welche um „die Götzen“, namentlich um das „goldene Kalb“ herumtanzt.

Der Autor lenkt dabei als wohlwollende Vorsehung die Begebenheiten in einer, der höheren Tendenz des Romans entsprechenden Weise, so daß die armen Künstler glücklich werden und die reichen Millionäre zu Grunde gehen. Dies ist nun in der Regel auf Erden nicht der Fall; das Werk von Ring muß daher von einer „realistischen", das Leben abschreibenden Einseitigkeit freigesprochen werden.

Max Ring hat schon in seinen „Stadtgeschichten" gezeigt, daß er Begebnisse aus den Kreisen des höheren Beamtentums mit Schick und in fließender Form zu erzählen weiß. Weder die Charaktere noch die Fabel selbst dürfen auf den Reiz der Neuheit Anspruch machen; dennoch hat die Gruppierung, da sie von einem durchgehenden Grundgedanken beherrscht wird, künstlerische Bedeutung und die lebendige Phantasie des Autors zeigt sich in einer Menge wohlerfundener oder mit poetischen Wucherzinsen dem Leben entlehnter Detailzüge.

In die ideale Welt der Kunst hat Max Ring die eigentliche Romantik seines Romans verlegt, eine geheimnisvolle Vorgeschichte, eine verborgene vornehme Schutzgöttin, welche die Liebe des jungen Künstlers begünstigt, diese schwärmerische Liebe selbst, welche ihr Ziel erreicht, aber nur kurze Zeit durch die Hand des kranken Mädchens beglückt wird. Wenn Max Ring in „Fürst und Musiker" die Ausschreitungen der neuesten musikalischen Richtung und ihrer Vertreter in pikanter Weise darstellte, so führt ihn der Stoff von „Götter und Götzen" ungezwungen zu einem Streifzuge in das Bereich einer anderen Kunst, der Malerei, deren Verirrungen er bei Schilderung des „Internationalen Pantheons" und seiner Gemäldeausstellung mit feiner Satire geißelt.

Der Dramatiker Emil Brachvogel hat sich mit großem Fleiß dem Anbau des geschichtlichen Romans gewidmet. Die Praxis der kecken Griffe in Situationen und Gedanken zeigt sich auch hier als der Quellpunkt der Dichtungen Brachvogels. Reichtum an Phantasie und der Sinn für stoffartige Wirkungen kennzeichnet diese Romane. Der erste: „Friedemann Bach" (3 Bde., 1858) schildert ein genial wüstes, haltloses Künstlerleben mit Hereinnahme kulturhistorischer und historischer Größen, nicht ohne scharfer Skizzierung der Genrebilder und brennender Farbenromantik in zigeunerhaften Salvatorrosaszenen, aber ohne harmonische Anordnung der Tableaus bei blinder Hingabe an die kecken Sprünge der Erfindung. Der zweite Roman „Benoni" (3 Bde., 1859) ist von einer ungegliederten Verworrenheit, die das Kunsturteil ausschließt. Auch in den zahlreichen übrigen Romanen Brachvogels*) finden sich neben originellen Bildern und

*) „Ein neuer Falstaff" (3 Bde., 1865), „Schubert und seine Zeitge-

bedeutenden Gedanken abgetragene Wendungen mit fadenscheinigen Gedankennähten; wir heben von denselben noch zwei hervor, deren Stoff von vorwiegendem Interesse ist. „Beaumarchais" (4 Bde., 1861) ist ein unkünstlerischer, biographisch in die Länge gedehnter Effektroman, in jenem schlotterigen Stil, der von Haus aus den Gedanken an höhere Tendenzen ausschließt. An theatralischen Knalleffekten ist kein Mangel in demselben, doch sind die Motive meistens widerwärtig und abscheulich. Die giftigen Odeurs des Herzogs von Orleans verpesten gleichsam das ganze Werk, welches sonst in Keckheit der Erfindungen und der hingeschleuderten Gedankenblitze, in manchem brillanten, den Charakteren und Begebenheiten aufgesetzten Licht die phantasiereiche Begabung des Autors nicht verleugnet.

Man vergleiche nur die später charakterisierten Romane Frenzels mit Emil Brachvogels „Hamlet" (3 Bde., 1867), um die Vorzüge künstlerischer Darstellung nach Gebühr schätzen zu lernen, denn in diesem „Hamlet" herrscht ein echter Naturalismus, der mit seinen Schlingpflanzen fortwährend die Blüten phantasievoller Begabung und einer in den Anläufen dramatischer Situationsmalerei nicht unglücklichen Energie erstickt. Der Roman gewährt ein Bild vollkommener Stillosigkeit. Bald geraten wir in eine Rhetorik, welche in „unausgegohrenen Jamben" nach einer Art von metrischer Stütze für ihre hin- und herrankenden Phrasen sucht; bald wird uns ein Gedankenbrei aufgetischt, der wie in Prosa aufgelöste Sonette und Verse Shakespeares gemahnt. Der Grundgedanke des Romans, daß „Essex" das Vorbild von „Hamlet" sei, mag als flüchtiger Einfall eines Shakespearekenners sein gutes Recht haben; mit so mühseliger Breite ausgeführt und bis in alle seine Konsequenzen verfolgt, erscheint er gesucht und schief. Einzelne Szenen, wie diejenige, wo Hamlet-Essex im Schlosse zu Greenwich traumwachend seines Vaters Geist verfolgt, sind phantasievoll beleuchtet und lassen eine Parallele wirksam hervortreten, die wie mit phosphoreszierenden Linien im Dunkeln gezogen ist. Die spätere Wahnsinnsszene des Helden, die uns an Hamlet erinnern soll, bietet aber wieder nur eine forcierte Aehnlichkeit. Shakespeare selbst ist in dem Roman vielfach sichtbar, doch immer nur als eine Art von Medium mit dem Bleistift in der Hand, dem die Geister seiner Helden erscheinen und psychographische Mitteilungen machen. Nicht bloß Hamlet, auch Lady Macbeth, Falstaff, Romeo und Julie treten als urbildliche Modelle auf; der Roman

nossen" (4 Bde., 1864), „der Trödler" (4 Bde., 1862), „William Hogarth" (5 Bde., 1864), „der blaue Kavalier" (3 Bde., 1868), „die Grafen Barfuß" (4 Bde., 1869), „Ludwig der Vierzehnte oder die Komödie des Lebens" (4 Bde., 1870), „der deutsche Michael" (4 Bde., 1870) u. a.

erscheint als ein Atelier mit lauter Studienköpfen für den strebsamen Dramatiker, der nur zuzugreifen braucht. Wir glauben indes, daß ein Dichter wie Shakespeare nicht wie viele unserer Realisten das Leben abgeschrieben hat; er mag hier und dort einen Zug benutzt haben, den ihm eigenes Erlebnis oder gleichzeitiges Geschehen an die Hand gab; doch die schöpferischen Urbilder der Gestalten trägt der Genius in sich selbst und er verwirklicht sie in seinen Werken mit derselben inneren Nötigung, mit der sie der Weltgeist ins Leben ruft. Im ganzen verläuft der Brachvogelsche Roman vielfach in eine Geschichtschronik der Regierung der Elisabeth, in welcher sogar pflichtgetreu die Vorgänge mit Maria Stuart nachgeholt werden und die nur gegen den Schluß hin wieder an dramatischem Interesse gewinnt.

Brachvogels Roman: „der fliegende Holländer" (4 Bde, 1871) zeugt von großem Phantasiereichtum bei ungeordneter und überladener Komposition und einer Vorliebe für das Grelle und Brennende in der Farbengebung. Maßvoller und trotz einer reichhaltigen geschichtlichen Porträtgalerie geordneter ist der Roman: „Glancarty" (4 Bde., 1871), der eine ganze Epoche der englischen Geschichte von der Regierung des zweiten Karl bis zur Thronbesteigung der Königin Anna zum Hintergrunde hat, während „Ritter Leopolds von Wedel Abenteuer" (3 Bde., 1874) eine Fülle von Abenteuern in buntester Folge in ziemlich grober Behandlung, auf Grundlage einer Selbstbiographie des tapfern Ritters bietet.

Bilder preußischer Geschichte mit nicht bloß patriotischer, sondern neupreußisch-tendenziöser Färbung entrollt uns Georg Hesekiel in zahlreichen Romanen, welche sowie die französischen Rokokobilder desselben Autors aus sorgfältigen geschichtlichen Studien hervorgegangen sind. Dennoch ist die Beleuchtung, in welche er diese Bilder zu rücken sucht, die Verklärung, mit welcher er sogar das preußische Junkertum nach seiner Niederlage bei Jena umgibt, so unhistorisch wie möglich und nur dem Sinne einer engherzigen Adelspartei entsprechend. Dies tritt namentlich in dem Roman: „Von Jena bis Königsberg" (3 Tle., 1860), sowie in: „Von Turgot bis Baboeuf" (3 Bde., 1856) störend hervor. Die Verherrlichung reaktionärer Tendenzen geht Hand in Hand mit dem Kampf gegen Jesuitismus und Pietismus („Berlin und Rom," 2 Bde., 1846; „Menschen und Priester," 2 Bde., 1847). Der historische Roman: „Unter dem Eisenzahn" dagegen (3 Bde., 1864), der brandenburger Zustände im 15. Jahrhundert schildert, und die lebendig erzählte Geschiche der Philippine Welser: „Lux et umbra" (3 Bde., 1861) zeugen von

einem frischen, wenn auch nicht künstlerisch geregelten Darstellungstalent. Aus der französischen Geschichte entnahm Hesekiel die Stoffe zu seinen „Hofgeschichten" (1859) und zu dem in der Kaiserzeit spielenden Roman: „Graf d'Anethan d'Entragués" (1856). Wie Hesekiel geben historische Bilder aus der preußisch-brandenburgischen Geschichte Julius Bacher*) und Georg Hiltl**), jener ungleich in der Behandlung, oft anregend, oft trivial, dieser mit der Gabe lebendiger Schilderung.

Auf dem Gebiete des historischen Romans prägte sich immer mehr eine Richtung aus, welche, gegenüber stoffartiger Massenproduktion oder dem Interesse des Inhalts, auch auf die Form, auf die Feinheit der stilistischen Haltung einen besonderen Nachdruck legte. Der Hauptstürmer und Dränger des jungen Deutschlands, Heinrich Laube, der in sauber gehaltenen Dramen seine welterobernde Jugendlichkeit künstlerisch beruhigt hatte, wollte auch auf dem Boden des Romanes, auf welchem er seine ersten Kränze errungen, die Früchte eines maßvolleren Schaffens ernten. Er wählte sich geschichtliche Helden und Heldinnen: „Die Bandomire" (2 Bde., 1842), „die Gräfin Chateaubriant" (3 Bde., 1843), „der belgische Graf" (1845); aber die Geschichte gab ihm nur den Hintergrund, auf den er seine Gestalten mit jener sorgsamen Porträtmalerei hinzeichnete, zu der sich die jungdeutsche Charakterskizzierung bei ihm durchgebildet hat. Die Zeit der Tendenzen war vorüber; „die Emanzipation des Fleisches" und andere Probleme störten nicht mehr den Schlummer dieser Autoren; sie suchten nicht mehr die Welt und die Menschen zu verbessern, sondern sie darzustellen, wie sie sind. Doch wie einst Laubes materialistische Weltanschauung in jenen sinnlichen Idealen schwelgte, so blieb sie auch jetzt die Grundlage seiner Darstellung, und das feinste Geäder seiner Motivierung verlor sich nie in die unsichtbaren Regionen der Seele. Er bestimmte die Seele frischweg durch den Körper; er ist Psycholog, auch wo es sich um geschichtliche Konflikte handelt; es existiert für ihn, um mit Hegel zu sprechen, nur der subjektive, nicht der objektive Geist. Seine Psychologie ist frivol und skeptisch; sie leitet die großen Wirkungen aus kleinen Ursachen her, aus dem zufälligen körperlichen Befinden, aus der vorübergehenden Seelenstimmung. Der rasche oder langsame Blutumlauf, die Stockungen im Pfortadersystem, die Kongestionen nach Kopf und Herz spielen hier die Rolle, welche das „Glas

*) „Sophie Charlotte, die philosophische Königin" (1857); „Friedrichs I. letzte Lebenstage" (3 Bde., 1859), „die Brautschau Friedrich des Großen" (1857).

**) „Das Geheimnis des Fürstenhauses" (2 Tle., 1868), u. a.

Wasser" oder das bekannte Louvoissche Fenster in den Verkettungen der Weltbegebenheiten einnahmen. Es sind die bestimmenden Mächte der Geschichte! Die Charaktere treten dadurch recht lebendig, frisch, warm hervor; aber es fehlt dieser behaglichen und selbstgewissen Sinnlichkeit die ideelle Beleuchtung. Auch der Stil Laubes atmet diese wohlige Sinnlichkeit; er wirkt besonders durch das Frische und Anschauliche der Beiwörter; er ist maßvoll, gefällig, weich, anmutig; aber nicht immer von unstudierter Grazie, Goethe und Varnhagen sehen ihm oft über die Achseln. Da wird nach der Glätte eines duftigen Velinstils gestrebt; da werden anmutig gegliederte Perioden wohlgefällig ausgebreitet; da finden sich jene vornehmen Wendungen ein, welche die Sache, die sie bezeichnen sollen, gleichsam nur mit den Fingerspitzen berühren! Der beste seiner ersten Romane ist „die Gräfin Chateaubriant," welcher die Geschichte der bekannten liebenswürdigen Maitresse Franz I. und ihres tragischen Untergangs behandelt. Das Geschick der anmutigen Françoise, die sich dem ritterlichen und wankelmütigen Könige ergiebt, nachdem sie durch Intriguen wider ihren eigenen Willen von dem ungeliebten Gatten losgerissen worden ist, welche dann, durch die schwankenden Neigungen und den ungetreuen Sinn dieses Monarchen gekränkt, zu ihrem Gatten zurückkehrt und von diesem nach altbretagnischem Eherechte zum Tode verurteilt wird, macht einen sehr rührenden und wehmütigen Eindruck, den Laube im letzten Teile durch eine gelungene melancholische Färbung zu erhöhen weiß. Der Stoff ist indes in seinen Grundzügen dramatisch, und auch die Behandlungsweise Laubes ist dramatisch konzentriert. Die äußerliche Welt hat kein eigenes Recht, das die epische Darstellung ihr gönnen muß; sie bildet nur die Dekoration der Handlung. Im Ausmalen dieser Dekorationen, in der Beschreibung der Szenen in den spanischen und französischen Schlössern ist Laube geradezu theatralisch und geht mit der Peinlichkeit eines Regisseurs zu Werke. Die Baulichkeiten werden mit der sorgfältigen Angabe jeder einzelnen Kulisse im architektonischen Grundrisse entworfen, um das Versteckspiel der Personen einzuleiten und anschaulich zu machen. Diese praktische Solidität verdient Anerkennung; sie gehört mit zu jener Tüchtigkeit der Behandlung, durch welche sich Laube auf allen Gebieten auszeichnet, die aber höhere Eigenschaften, die über die bloße Tüchtigkeit hinausgehen, fortwährend beeinträchtigt.

Bedeutender als diese Romane in bezug auf den epischen Stil ist Heinrich Laubes letzter großer Romancyklus: „der deutsche Krieg" (9 Bde. in 3 Abteilungen, 1863—66), welcher ein umfassendes Gemälde der Zeiten des dreißigjährigen Krieges entrollt. Die erste Abteilung:

„Junker Hans“ (4 Bde.), hat die religiösen Wirren in Oesterreich und Böhmen bis zur Schlacht am weißen Berge zum Gegenstand; die zweite führt uns in die Mitte des dreißigjährigen Krieges, in jene Zeit, in welcher Wallensteins Stern am hellsten strahlte bis zu seinem jähen Untergange. Die Behandlung Laubes ist durchaus diskret und weit entfernt von der aufdringlichen Manier des Memoirenromans, welcher dem historischen Helden gegenüber den Kammerdiener spielt. Das Interresse konzentriert sich nicht um eine aus anekdotischer Mosaik zusammengesetzte Biographie, sondern um die Schicksale freierfundener Charaktere, welche zu den weltgeschichtlichen Größen in nähere Beziehung treten und dadurch auch diese in den Kreis des Romans mit hereinziehen. In der ersten Abteilung ist der Held ein Junker Hans von Starschädel, der in diplomatischer Sendung aus dem Reich in die kirchlichen Wirren Wiens hineingerät, mancherlei Abenteuer erlebt, indem er sich an der Rebellion der Protestanten beteiligt, und mit Mühe aus der Gefangenschaft und von dem drohenden Tode errettet wird. In einer Reihe lebensvoller Szenen, deren Schilderung nur hin und wieder durch allzu große Breite der Darstellung beeinträchtigt wird, zieht die Bewegung jener Tage an uns vorüber. Die Charakterköpfe der jesuitischen Machthaber wie die der protestantischen Führer sind scharf ausgeprägt, die Szenen in den Gemächern der Burg von dramatischer Wahrheit, die volkstümlichen Genrebilder treten derb und energisch hervor. Ein tieferes Interesse knüpft sich an die Gestalt des edlen Einsiedlers, der sich mit seinen Schätzen in den Wiener Waldbergen vergräbt, höheren, über den nächsten Glaubensstreit hinausgehenden Interessen zugewendet, bis er, ein Opfer der Jesuiten, im Klostergefängnis derselben untergeht. Einzelne Schilderungen, wie die der Schlacht am weißen Berge, sind von großer Anschaulichkeit nnd Lebendigkeit. Mehrere nicht minder glänzende Schlachtgemälde, in deren schwungvoller und doch geschichtlich treuer Entfaltung Laube an die Bravour eines Horace Vernet erinnert, finden sich in der zweiten Abteilung: „Waldstein“, deren Held ein natürlicher Sohn des Friedländers Leo ist, wenigstens der Held der fortlaufenden Erzählung, während Wallenstein allerdings durch die Macht seiner geschichtlichen Erscheinung in den Vordergrund tritt. Der Charakter des Laubeschen Waldstein hat etwas düster Gewaltiges; er tritt in allen seinen historischen Eigenheiten vor uns hin mit jener eingehenden psychologischen oder physiologischen Motivierung, durch welche die Sprünge in seinem öffentlichen Auftreten, sein plötzliches, glanzvolles Aufleuchten und müdes Nachlassen gleichsam körperlich erläutert werden. Laube sucht seinen Untergang durch den diplomatischen Tic zu erklären, der bei ihm

zur Unzeit den soldatischen Unternehmungsgeist zurückdrängte. Die Lager-, Kriegs- und Schlachtbilder des Romans stehen in der grellen Beleuchtung der Zeit; abenteuernde Frauengestalten, leichtblütige Diplomatinnen, übermütige Buhlerinnen ziehen meteorartig durch den Dunstkreis dieser elementarisch aufgewühlten Epoche; doch auch an anmutigen Mädchen mit reiner und edler Empfindung fehlt es nicht. Das Geschick Leos ist mit dem seines Vaters in einer fortwährend an das Tragische streifenden Weise verknüpft. Dem Zufalle fällt in diesen spannenden Verwickelungen nach dem guten Recht des Tragikers die Hauptrolle zu. Laube bestrebt sich, in diesem Romane ein umfassendes Kulturgemälde jener Zeit zu entrollen, das ganze politische und gesellschaftliche Leben und die religiöse Bewegung in ihren feinsten Zusammenhängen darzulegen, und er sucht dies große Ziel des Epikers mit künstlerischen Mitteln zu erreichen, zu denen wir namentlich die tüchtige Motivierung der Handlung und den vortrefflichen Stil rechnen. Die dritte Abteilung: „Herzog Bernhard von Weimar“ steht gegen die früheren zurück. Die vom Dichter freierfundenen Verwickelungen und Abenteuer entbehren des spannenden Reizes. Auch sind Bernhards große Zwecke nicht bedeutsam genug hervorgehoben; das gleichgiltige Genrebild überwiegt. Bei Bernhard wie bei Wallenstein setzt Laube oft eine physiologische Motivierung an die Stelle der psychologischen; wir haben es zu viel mit der Apotheke zu thun; es fehlt der ideale Hauch der Begeisterung. Die Darstellung ist kühl und gelassen, ohne leidenschaftlichen Hauch, aber klar und korrekt.

Der neueste Roman Laubes „die Böhminger“ (2 Bde., 1879) ist im ganzen unbedeutend, obschon er die deutsche Restaurationsepoche, zum Teil aus eigenen Anschauungen lebendig schildert.

Einer gleich künstlerischen Haltung in feiner stilistischer Schattierung, bei einer trefflichen Stimmungsmalerei in betreff der ganzen geistigen Atmosphäre der Zeiten befleißigt sich Karl Frenzel, der geistreiche Feuilletonist der „Nationalzeitung“, ein Essayist von oft origineller Auffassung, als Kritiker dem Dilletantismus scharf entgegentretend und dem Genius moderner Kunst huldigend in seinen Romanen. Die ersten: „Vanitas“ (1860), „Melusine“ (1866), „die drei Grazien“ (3 Bde., 1862) zeigen eine Vorliebe für das Phantastische, wie für das feingeistig Bedeutsame; es schwebt ein idealer Hauch über denselben, wie über ähnlichen Schöpfungen der romantischen Schule; aber die Gestalten heben sich nicht lebensvoll und greifbar ab von einem traumhaft vertieften Hintergrunde. Einen großen Fortschritt zeigt der Dichter in bezug auf feste Gestaltung, als er sich dem historischen Gebiete zuwendete in seinem

„Papst Ganganelli“ (3 Bde., 1864), einem Werke, in welchem sich geistig Bedeutendes und frisch Anschauliches ergänzt, und das Charakterbild dieses hervorragenden Papstes, welcher durch die kühne That der Aufhebung des Jesuitenordens in die schmerzlichsten Konflikte kam, in scharfen Umrissen anziehend herantritt. Doch die eigentliche Heimat des Frenzelschen Talents ist das Rokokozeitalter, diese dem Anscheine nach in verzopfter Form erstarrte Welt, durch welche aber wie mit geheimen Pulsen die Sehnsucht nach idealeren Zuständen der Menschheit vibrierte. In dem Roman: „Watteau“ (2 Bde., 1864) schaut der Dichter selbst die Zeit der Regentschaft mit den Augen seines Helden, dieses vortrefflichen Salon- und Gesellschaftsmalers, an; wir bewegen uns in einer Epoche des verfeinerten Epikuräismus, welche gleichsam von Seide und Atlas rauscht; eine genußsüchtige Gesellschaft umgiebt uns, doch auch dem feineren Empfinden bleibt sein Recht durch die Erfindung des Dichters gewährt. In „Voltaire“ (3 Bde., 1871) ist der große geistige Held des Zeitalters auch zum Helden des Romans gemacht, dessen Verwickelung sich um das Manuskript der „Pucelle“ dreht. Der geistigen Bedeutung Voltaires wird der Dichter gerecht — und das ist der schwierigste Teil seiner Aufgabe; Voltaire erscheint nicht bloß als ein mit eigenen Citaten beklebter Gipsabguß des geschichtlichen Urbildes; er wird geistig wiedergeboren durch den Romandichter und in glaubwürdiger Gestalt. Die Verwickelungen der Handlung führen uns durch die bunte Welt des Rokokozeitalters bis in die Kreise der königlichen Maitresse. Neben Voltaire tritt seine Freundin, die Marquise Chatelet, am meisten hervor und zwar in einer ironisch tragischen Beleuchtung; sie wird dem großen Weltweisen und ihrer eigenen Weisheit untreu und büßt diese Untreue mit dem Leben, indem sie bei der Geburt eines Kindes, der Frucht ihres Verhältnisses zum Hauptmann Saint-Lambert, stirbt.

Der Roman: „Im goldenen Zeitalter“ (4 Bde., 1870) zeichnet sich aus durch den feinen, geistigen Duft, der über der wohlerfundenen, im ganzen einfachen Handlung schwebt, durch jenen Zauber der Humanität, der in den Träumen der Denker und Dichter und auch zum Teil der Fürsten jener merkwürdigen Epoche atmet. Es lag etwas in der Luft wie an einem warmen Märztage, wo die Ahnung des Frühlings aus den noch nicht ergrünten Fluren zu quellen scheint. In diesen geistigen Aether tauchen die Gestalten des Romans unter: der Kaiser, der liberale Aristokrat Graf Erbach und selbst die düstern Vorherverkündiger der französischen Revolution. Die Erfindung bietet manches abenteuerlich Bewegte, namentlich vortreffliche Rokokobilder aus Versailles: die Dubarry und die Marie Antoinette, den Salon im Pavillon von Luciennes und das Hoffest von

Trianon: alles ist mit Feinheit, Lebendigkeit und Detailkenntnis ausgeführt. Der geistige Inhalt ist bedeutend, wie fast immer bei Frenzel — nur die Liebe wird mit einer gewissen Kühle und in nicht überzeugenden Wandlungen geschildert.

Der Roman von Karl Frenzel: „Freier Boden" (3 Bde., 1868) spielt in der Zeit, in welcher deutsche Reichsfürsten ihre Unterthanen nach Amerika verhandelten, während dort der glorreiche Unabhängigkeitskrieg jenseits des Ozeans die Grundlagen zu dem größten Freistaat der Erde legte. Der Gegensatz zwischen der Sklaverei fürstlichen Dienstes, wie sie sich unter kleinen tyrannischen Souveränetäten ausgebildet hatte, und dem großartigen Aufschwung einer sich zur Freiheit vom Mutterlande emanzipierenden Kolonie, bildet die Achse der Handlung. Der Held des Romans ist ein hessischer Hauptmann von Loßberg, dessen Liebe zur schönen Gräfin Charlotte, der interessantesten Frauengestalt des Romans, seinem Landes- und Soldherrn ein Dorn im Auge ist. Er soll in Dienstsachen nach Amerika verschickt werden, um dort hessische Landeskinder gegen die Aufständischen zu führen; doch der Zufall will es anders; in ein Duell mit dem Anschein nach tötlichem Ausgange verwickelt, flüchtet er zwar über das Meer, schließt sich aber dort den Truppen Washingtons an, dessen Gestalt von nun an, alle andern überragend, in den Vordergrund tritt. Sein Verzicht auf die Alleinherrschaft, zu der das Heer ihn zu drängen sucht, giebt dem Ganzen einen großartigen Abschluß. Die Liebe des Hauptmanns Loßberg zu der begeisterten Republikanerin Marie nimmt, gegenüber dem großartigen Gange der Weltereignisse, nur ein verblaßtes Interesse in Anspruch; auch Virginie, die den Helden der Freiheit mit einer für ihn ehrgeizigen Leidenschaft liebt, in so glücklichen Kontrast das hochstrebende Weib auch zu der blauäugigen Marie gestellt ist, kann nicht die Teilnahme erwecken, welche wir der interessanten Gräfin Charlotte widmen, weil diese im ersten Bande im Mittelpunkte der Handlung steht, während jene Frauen durch die Wucht der historischen Persönlichkeiten und Begebenheiten in die Peripherie gedrängt werden. Ueberhaupt ist der erste Band der am meisten anziehende; es pulsiert in demselben das volle und frische Lebensblut einer Romandichtung; eine Begegnung, ein Abenteuer drängt das andere; Soldatenleben, Hofleben, Künstlerleben lösen sich ab in teilweise glänzenden Bildern, geheimnißvolle Vorgänge der Vergangenheit halten die Spannung wach, die gleichzeitig dem Verlauf und der Lösung der sich vor unsern Augen bildenden Verwickelungen zugewendet ist. Es ist dem Autor nicht gelungen, in den beiden letzten Bänden dieselbe Spannung zu erregen und festzuhalten. Die Handlung gewinnt hier

größere Weite und Breite; einzelne bedeutsame Haupt- und Staatsaktionen sind würdig und stilvoll dargestellt; doch der Kette der Begebenheiten fehlt der hindurchschlagende, zündende Funken. Dagegen ist die Darstellung in dem ganzen Roman von gleichmäßiger künstlerischer Haltung, von einer Vornehmheit, die nirgends in Manier verfällt, sich aber von dem burschikosen Ton und der haltlosen Geschwätzigkeit unserer historischen Volksromane durchaus zu ihren Gunsten unterscheidet.

Frenzels Roman „Luzifer“ (5 Bde., 1873) spielt in dem Zeitalter Napoleons. Und zwar erblicken wir den Kaiser auf seiner Welthöhe als den dämonischen Luzifer, welcher Europa beherrscht. Einzelne große Haupt- und Staatsaktionen, wie: die Schlacht bei Aspern, das Attentat von Staps auf den Kaiser in Schönbrunn, der Brand des österreichischen Gesandtschaftshotels in Paris 1810 sind mit einem Zug und Schwung dargestellt, durch den wir in den Sturm und Drang der Schlachten und auf der Höhe weittragender politischer Gedanken heimisch gemacht werden. Auch die Charaktere, die zigeunerhafte Christel, die Geliebte Luzifers, Marquise Antoinette von Gondrecourt, der deutsche Idealheld Egbert Heinewald und der dämonische Wälschtyroler Victorio Zambelli sind in wirksamen Kontrast gestellt; doch die romanhafte Erfindung, insoweit sie sich in den geheimnisvollen Mord eines braven, aber interesselosen Mannes Jean Bourbon knüpft, ruft keine wahrhaft anteilvolle Spannung hervor.

Die Gabe lebendiger Schilderung, welche Julius Rodenberg in seinen touristischen Schriften bewährte, macht auch seine historischen Romane anziehend, in denen der Autor dem Walter Scottschen Vorbilde immer näher zukommen sucht. In seinem Roman: „die Straßensängerin von London“ (3 Bde., 1863) hatte er das londoner Straßenleben mit einer stereoskopischen Plastik vorgeführt, auch die Bewegtheit der Ereignisse und Abenteuer macht diesen Roman zu einer spannenden Lektüre. Gleiches Lob läßt sich der „Neuen Sündflut“ (4 Bde., 1862) spenden. Hier schildert uns der Autor zunächst das Londoner high-life gegen Ende des vorigen Jahrhunderts; seine Heldin, Lady Elliot, ist eine Geliebte des Prinzen von Wales, jenes Königs der fashionablen Welt, für deren Leitsterne die englischen Kronprinzen zu wiederholten Malen gegolten haben, seit den Zeiten der Shakespeareschen Heinriche, wo es allerdings Mode war, sich nur in schlechter, nicht in feiner Gesellschaft zu bewegen. Dies englische high-life ist kulturgeschichtlich höchst interessant und pikant, weil hier in die Ausschweifungen der Mode, die sich in Paris selbst bei den großen Verirrungen ein gewisses flaches Niveau schafft, eine Naturkraft mit eingreift, welche den Gestalten etwas abenteuerlich Grillenhaftes, den Anstrich des

Sonderlings gibt. Die Flucht der Lady Elliot nach Paris gibt unserem Autor Gelegenheit, uns Helden und Szenen der französischen Revolution vorzuführen, eine Epoche, welche durch die zahlreichen Memoiren und geschichtlichen Darstellungen schon an und für sich in ein dem Poeten so günstiges Licht gerückt ist, daß selbst Historiker wie Lamartine und Carlyle sich zu romanhafter oder mindestens poetisch schildernder Behandlung angeregt fühlen. Durch grellbeleuchtete Revolutionsbilder bewegt sich das Schicksal der Heldin, die zuletzt ihrem Vaterlande wiedergegeben wird. Der bedeutendste Roman von Julius Rodenberg ist: „Von Gottes Gnaden" (5 Bde., 1870); er schließt sich an das Muster Walter Scotts an, in der Vorführung großer Volks- und Geschichtsszenen, in der behaglichen Ausmalung der einzelnen Auftritte, in der gewandten Verkettung des Einzelgeschicks mit dem allgemeinen, freilich auch in jener Ungleichheit der Behandlung, die hier und dort zu sehr ins Breite geht, an andern Stellen aber wieder den epischen Schritt über Gebühr beschleunigt. Der Roman umfaßt beinahe die ganze Epoche der englischen Revolution: eine Ausdehnung, die einzelne Sprünge unerläßlich macht und den gleichmäßigen Zusammenhang der Spannung unterbricht. Im Mittelpunkt desselben als historischer Held steht Ollivier Cromwell, den der Autor als einen gesinnungstüchtigen Fanatiker von ausdauernder Begeisterung für die einmal ergriffene Partei hinstellt, ohne indeß den Uebergang des Republikaners zur diktatorischen Alleingewalt vollkommen mit der inneren Einheit des Charakters in Einklang zu bringen. Der Idealheld des Romans, Frank Herbert, der sich auflehnt gegen diese Tyrannei des Diktators, spricht ein Urteil über Cromwell, das der Autor selbst nicht zu unterschreiben scheint, das aber die Sympathieen der Leser gewinnt. Außer Frank Herbert ist die Jüdin Manuella, die Hauptgestalt der mit großer Sachkenntnis und vielem Farbenreichtum gezeichneten Gruppen des damaligen Judentums, die am meisten poetische Figur des Romans. Julius Rodenbergs Werk ist reich an glänzenden Schilderungen, an spannenden Szenen, an geschichtlichen Tableaus und Genrebildern von korrekter Zeichnung und farbenprächtigem Kolorit; in die welthistorischen Begebenheiten schlingt das Abenteuer seine bunten Fäden, und die Kenntnis der englischen Lokalitäten, der Sitte und des Lebens auf der meerbeherrschenden Insel gibt einen sicheren Unterbau für die phantasievollen Erfindungen des Autors.

Der jüngste Roman Rodenbergs „die Grandidiers" (3 Bde., 1879) spielt in der jüngsten Zeit. Der große deutsch-französische Krieg bildet den Hintergrund eines Familiengemäldes. Der Konflikt zwischen Vater und Sohn führt zu einem versöhnlichen Ausgang. Der Roman ist frei von

jeder Effekthascherei, aber reich an warmen anmutigen Schilderungen; in vielen derselben ist das eigentümliche Arom des Berliner Lebens unverkennbar.

Eine Abart des geschichtlichen Romanes ist der litterargeschichtliche, der bei einer Nation, wie die deutsche, so unvermeidlich war, wie das Litteratur- und Künstlerdrama. Man hat dem deutschen Volke oft vorerzählt, daß seine europäische Bedeutung nur durch die Macht und den Einfluß seiner Litteratur gesichert sei. So war es natürlich, daß die Autoren selbst immer wieder auf die Litteratur zurückkamen, ein wenig erquicklicher Kreislauf, da die Beziehungen der deutschen Schriftsteller zum realen Leben dürftig genug waren. Fühlt man sich doch selbst im Briefwechsel Schillers oft aufs unangenehmste durch die Verlegenheit berührt, in welche der große Dichter durch fehlende hundert Thaler versetzt wurde. „Die armen Poeten" des achtzehnten Jahrhunderts mochten noch so große Heroen der Geschichte darstellen: sie blieben selbst nur die Helden bürgerlicher Rührstücke. Heutzutage hat der Schriftstellerstand als solcher Geltung gewonnen. Dennoch macht es einen wehmütigen Eindruck, die Dichter immer wieder über Dichter reflektieren zu sehen: eine im Tretrade kreisende Litteratur, die nicht vom Platze kommt. Es liegt freilich einem Dichter nichts näher, als ein verwandtes Streben zu schildern. Er trägt seine eigenen Gedanken und Empfindungen auf einen großen oder kleineren Namen über, er phantasiert aus ihm heraus; die Schwärmerei eines jungen Autors für seine erste Geliebte und seinen ersten Verleger läßt sich so bedeutsam durch irgend eine Berühmtheit heben, der man sie unterschiebt. Selbst die kleinen Lizenzen des Genies, welche vom sittlichen Kanon abweichen, und in denen der junge Poet einen Hauptbeweis für seine geistige Berechtigung findet, erhalten eine höhere Sanktion, wenn man einen gefeierten Namen dafür verantwortlich machen kann. Aus solchen Motiven geht die Vorliebe für den Litteraturroman hervor, der zuletzt nur eine wohlgefällige Spiegelung schriftstellerischer Eitelkeit ist. Leben und Bewegung konnte in diesen Litteraturroman nur durch eine gewisse Liederlichkeit seiner Helden gebracht werden, die als ein gefährliches Privilegium künstlerischer Begabungen angesehen werden muß. So konnten weder „Christian Günther" (1842), dessen Biographie Robert Bürkner in phantasievoller Weise verwertete, noch „Bürger: Ein deutsches Dichterleben" (1845), das Otto Müller in seinem ganzen verworrenen Streben und in allen bedenklichen Verwickelungen mit Geist und psychologischer Schärfe schilderte, als würdige Vorbilder deutscher Dichter gelten. Selbst das gewinnende Talent Otto Müllers, der in seinem trefflichen

Romane: „Charlotte Ackermann“ (1853) ein Kulturbild des vorigen Jahrhunderts entrollte, in welchem gesellschaftliches Leben, der Kreis der Bühne und der Litteratenwelt mit epischer Objektivität vor uns hintreten, die Anekdote mit vielem Humor ausgesponnen ist und das Grundthema, die Liebe einer jungen, gefeierten Künstlerin zu einem ihrer unwürdigen, nur auf Herzensabenteuer ausgehenden Werbeoffiziere, die mit der inneren Zerrüttung und dem frühen Untergange eines so viel versprechenden Lebens endet, durch alle psychologischen Stadien hindurch mit sorgsamer Treue ausgeführt ist: selbst das Talent eines so markig charakterisierenden Autors konnte für einen Dichter, wie Bürger, und für seine subalternen Lebensverhältnisse und schwankenden Herzensneigungen nur ein Gefühl bedauerlicher Teilnahme erwecken. Noch ungeeigneter zeigte sich dieser Stoff für die Bühne in Mosenthals Bearbeitung, wie auch „Charlotte Ackermann“, die der Dichter selbst für die dramatische Aufführung einrichtete, durch die vorwiegende innerliche Entwickelung keine dramatische Trieb- und Spannkraft gewann. Otto Müller hat seitdem eine beträchtliche Zahl oft spannender, stets mit epischer Ruhe und allzu großer Breite ausgeführte Kulturbilder in seinen Romanen gegeben*) und ist noch einmal auf das litteraturgeschichtliche Gebiet zurückgekehrt in dem unheimlichen Bilde, das er uns von dem Leben des Professors und Dichters Lotychius entrollt in dem Roman: „der Professor von Heidelberg“ (3 Bde., 1870) und in den Schilderungen „Aus Petrarcas alten Tagen“ (2 Bde., 1862). Das stille Gemälde des Heimchen- und Kirchhofspoeten „Hölty“ (1844) von Voigts sprach wohl das Gemüt an, konnte aber ebenso wenig, wie die zahlreichen biographisch-kritischen Litteraturgemälde Hermann Klenckes**) mit der wenig geläuterten Massenhaftigkeit des Materials und einer wohl hin und wieder anregenden und ansprechenden, aber ebenso oft stillosen Darstellung ein größeres Publikum gewinnen. Einen bei weitem glücklicheren Griff that Herrmann Kurz („Schillers Heimatjahre“; 3 Bde., 1843); denn nicht bloß der Ruhm eines großen Dichters von jugendlich stürmischer Begabung, nicht bloß die Abenteuerlichkeit seiner ersten Lebensschicksale, sondern auch die Bedeutung eines über das bloße Stillleben hinausgreifenden Konfliktes, der das politische Gebiet streift, mußten

*) „Georg Volkmer“ (3 Bde., 1851); „der Tannenschütz“ (1852); „der Klosterhof“ (3 Bde., 2. Ausg., 1862); „Roderich“ (2 Bde., 2. Aufl., 1862) u. a. Ausgewählte Schriften (10 Bde., 1873—74).

**) „Lessing“ (5 Bde., 1850); „der Parnaß zu Braunschweig“ (3 Bde., 1854); „der Adept zu Helmstädt“ (4 Bde., 1851); „Anna Luise Karschin“ (3 Bde., 1853); „Gleim“ (3 Bde., 1855); „Lessing“ (5 Bde., 1860); „Herder“ (4 Bde., 1852) u. a.

einer frischen, geschichtlich treuen Darstellung eine doppelte Wirkung sichern. Später hat derselbe Autor einen bereits von Schiller bearbeiteten Stoff: „Der Verbrecher aus verlorener Ehre,“ unter dem Titel: „der Sonnenwirt“, eine schwäbische Volksgeschichte (1855) wieder behandelt und zwar in einer mehr realistischen Weise und mit geschickter psychologischer Entwickelung.

Hermann Kurz, der im Jahre 1874 verstorben ist, hat als Shakespeareforscher, Novellist und Dichter eine sehr vielseitige Thätigkeit bewährt, welche durch die Gesamtausgabe seiner Schriften, die sein Freund Paul Heyse veranstaltet hat (10 Bde., 1874), zum erstenmale in normales Licht gerückt ist. Tüchtigkeit und Gediegenheit des Strebens bei einer gewissen Schwerfälligkeit in Beherrschung der dichterischen Formen und einem stark realistischen Zug sind für diesen Autor charakteristisch.

Die großen deutschen Komponisten Mozart, Beethoven, Weber, die Dichter Hölderlin, Jean Paul, Theodor Körner, William Shakespeare, hat Heribert Rau zu Helden umfangreicher biographischer Romane gemacht, nicht ohne lebhaftes Kolorit und geschickte Verwertung der Anekdote, aber in ungeschickter Mischung des historisch Gegebenen und frei Erfundenen und auch neuerdings den kaum verstorbenen Alexander von Humboldt, der sich zeitlebens dagegen sträubte, in den Käfig eines Romans eingesperrt und dem Lesepublikum herumgezeigt zu werden, trotz dieser Proteste in einem modernen Kultur- und Reiseroman zu verherrlichen gesucht*).

Es scheint, als ob die schriftstellernden Frauen, welche sich dem historischen Romane zuwendeten, in der Geschichte nur zufällige Stoffe für memoirenhafte Plaudereien, wie die Satori und Mühlbach, oder für Seelengemälde und spannende Verwickelungen suchen können. Das ganze Wesen der Frauen, das doch im individuellen Empfinden wurzelt, dessen Hauptreiz darin besteht, als eine keusche Naturbasis mit festen Wurzeln dem hinausdrängenden Geiste der Geschichte das Gegengewicht zu halten, scheint sie weniger geneigt und fähig zu machen, ganz aus sich herauszutreten und objektiv-geschichtliche Bilder zu malen, in denen die Fragen der Kultur, des Staates, der Kirche nicht in den Boudoirs der Empfindung, sondern auf ihrem eigenen Forum verhandelt werden. Dies ist indes einer jungen Schriftstellerin, der frühverstorbenen Aline von Schlichtkrull (1832—1863), gelungen, welche die moderne Welt der

*) „Alexander von Humboldt“ (7 Bde., 1860); „Mozart“ (3 Bde., 1858); „Beethoven“ (1859); „Hölderlin“ (2 Bde., 1862); „Jean Paul“ (4 Bde., 1862); „Theodor Körner“ (2 Bde., 1863); „Karl Maria von Weber“ (3 Bde., 1865); „William Shakespeare“ (1864).

„verlorenen Seelen,“ der nervösen Stimmungen und Anwandelungen, der genialen Klaviervirtuosen und sonderbaren Diplomaten, die sie mit einer nie verlegenen Kühnheit bis in ihre bedenklichsten Verirrungen schildert, verließ, um in ihrem: „Richelieu“ (4 Bde., 1855) einen großen Staatsmann nicht bloß in den abenteuerlichen, selbst erfundenen Verstrickungen seines Herzens, sondern auch in seiner bedeutsamen Wirksamkeit zu schildern. Zwar bemüht sich die junge Autorin nicht immer mit Glück um die künstlerische Lichtung des überlieferten historischen Materials, das sie oft unverarbeitet in die poetische Erzählung hineinschiebt; aber sie bringt doch große geschichtliche Gesichtspunkte zur Geltung, und wenn auch die leidenschaftliche Liebe Richelieus zur Königin Anna die Achse des ganzen Romanes ist, so sehen wir doch die damaligen Zustände Frankreichs in heller geschichtlicher Beleuchtung, und der Kampf des Absolutismus, der seine Macht fest begründen will, mit dem Vasallentume und der Aristokratie geht als geistiger Faden durch das Ganze. Jene Leidenschaft Richelieus ist indes mit psychologischer Tiefe, mit Glut und glänzendem Kolorit geschildert, so daß wir der reichen und kühnen Phantasie der Dichterin unsere Anerkennung nicht versagen dürfen. Dieselbe bewährt sich auch in dem Romane dieser Schriftstellerin: „der Agitator von Irland“ (4 Bde., 1859). So phantasievoll die Natur des grünen Erin und das Bild seiner einsamen, meerumrauschten Schlösser geschildert ist, so frappante Accente der Leidenschaft in den Mund gelegt werden: so besitzt doch die Verfasserin außerdem einen tiefeindringenden Sinn für politische und soziale Fragen. Das Gesamtbild der irischen Zustände aller Klassen der Gesellschaft, des Adels, Volkes und Klerus bis zu den Geheimbündlern, den Ahasverusbrüdern, ebenso wie das Bild der parlamentarischen Verhältnisse Englands ist mit einem Scharfblicke entworfen, der einem Publizisten Ehre machen würde. Leider thut dem künstlerischen Totaleindruck das Janusantlitz dieses Romans wesentlichen Eintrag, da unser Interesse zwischen der politischen Bewegung und dem häuslichen Konflikt vollständig geteilt wird.

Aehnlich wie Aline von Schlichtkrull zeichnet sich auch Arthur Stahl (Valeska Voigtel) in ihrem historischen Roman: „die Tochter der Alhambra“ (3 Bde., 1869) durch eine ernste Vertiefung in den geschichtlichen Geist, durch eine sorgsame Herausarbeitung des historischen Lebens aus. Eine spanische Reise, welche sie geistreich beschrieben hat, befruchtete ihre Phantasie mit Bildern der Lokalitäten, der Städte, Landschaften und Volkssitten. In der That sind Landschaft, Kostüme und Genre von stimmungsvoller Beleuchtung, das spanische Kolorit vorzüglich ge-

lungen. Welcher poetische Zauber umschwebt ihre Schilderungen der Alhambra, wie pittoresk liegt das Felsennest Toledo mit seiner hochragenden Burg vor unseren Augen! Welche echt spanische Figuren sind der Page und die Duenna! Doch auch in der Haupthandlung, in den Haupt- und Staatsaktionen, im Ratssaal und auf dem Schlachtfeld, wie in dem Seelengemälde der Heldin, Maria de Padilla, der Führerin im Aufstand der Kommuneros gegen Karl V., die nach dem Tode ihres Gatten das von ihm begonnene Werk fortsetzte und Toledo gegen die Uebermacht des Feindes verteidigte, zeigt sich eine anerkennenswerte Kraft markiger Darstellung und psychologischer Vertiefung. Der Stifter des Jesuitenordens spielt in seiner Wandlung aus einem wüsten Offizier zu einem frommen Ordensmann eine Rolle in dem Roman. Arthur Stahl ist eine Schriftstellerin von Geist, von lebendiger Phantasie, von politischer Begeisterung. In ihren Reisebildern aus Spanien und dem Lande der Pharaonen, in ihren oft keck aus dem Leben herausgegriffenen „Novellen und Skizzen“ (3 Bde., 1867), „Isolabella“ (1869), auch in ihren „Historischen Bildern aus der alten Welt“ (1870) zeigt sich ein Zug von Originalität und geistiger Bedeutsamkeit, der sie von dem Gros der Romanschriftstellerinnen vorteilhaft unterscheidet. Sie macht allerdings dem alltäglichen Geschmacke keine Zugeständnisse, und so haben ihre Schöpfungen etwas Fremdartiges. Namentlich aber ist ihr „Hellenismus,“ die schöne Sinnlichkeit, welche ihre Schriften atmen, ein fremder Tropfen im Blute der deutschen Frauenlitteratur.

Eine andere Schriftstellerin, die unter dem Pseudonym Franz von Nemmersdorf auftritt, zeigt gleichfalls den Sinn für das historisch Bedeutsame in dem Roman: „Doge und Papst“ (2 Bde., 1865), in welchem sich namentlich das alte Venedig mit seinen Staatseinrichtungen, noch mehr aber mit seinem großartigen Leben und Treiben vor unseren Augen aufbaut. „Unter den Ruinen“ (4 Bde., 1862) ist ein Roman aus „Roms Gegenwart,“ der uns den Verfall der Weltstadt unter dem päpstlichen Regiment in lebendigen Bildern vorführt. „Moderne Gesellschaft“ (4 Bde., 1863) und „Allein in der Welt“ (3 Bde., 1868) sind Romane, welche aus der Schule der Gräfin Hahn-Hahn, ehe sie in Jerusalem angekommen war, herzustammen scheinen. Auch die Gräfin L. von Robiano zeigt in „Anna Boleyn“ (2 Bde., 1867) und „Jane Gray“ (5 Bde., 1870), noch mehr in „Robert Bruce oder die Helden von Bannockburn“ (5 Bde., 1870) einen echt historischen Sinn bei unverkünstelter, schlichter Darstellung und eine unleugbare Größe der Auffassung und Charakterzeichnung.

So scheint hier ein Fortschritt unseren schriftstellernden Frauen gegenüber der alten Garde unserer Romanschriftstellerinnen unverkennbar, welche in der Geschichte nur den Hintergrund für das Familiengemälde und die Herzenssituation suchte. Selbst die Seniorin des geschichtlichen Romanes in Deutschland, Karoline Pichler*) aus Wien (1769—1843), hat wohl in einzelnen treuen und lebendigen Schilderungen aus der vaterländischen Geschichte**) in dem einfach gehaltenen Stile, dem ein klassisch gemessener Ausdruck eigentümlich ist, ein nicht geringes Talent epischer Darstellung bekundet; aber es fehlt ihr doch die Energie historischer Dichtung, da ihr Interesse mehr auf das bunte Kostüm, als auf ein Gesamtbild von geschichtlicher Wahrheit gerichtet ist. Bedeutender, als ihre patriotischen Romane aus der Geschichte Oesterreichs, ist ihr „Agathokles“ (3 Bde., 1808), ein Roman in Briefen aus den Zeiten Diokletians, ein Tendenzroman, in welchem sie dem Historiker Gibbon wegen der zwischen den Zeilen hervorschauenden Unchristlichkeit seiner Weltanschauung den Fehdehandschuh hinwirft und einen ähnlichen Stoff, wie Chauteaubriands „martyrs,“ aus jener Epoche, in welcher im heidnisch-römischen Weltreiche das Christentum aufdämmerte, mit der ausgesprochenen Absicht behandelt, die Segnungen der neu auftauchenden Religion zu verherrlichen. Hier war allerdings der Stoff zu einem Kulturgemälde im größten Stile gegeben; aber es bedurfte dazu einer größeren geistigen Kraft, um diese Gegensätze nicht bloß anschaulich zu machen, sondern auch zu vertiefen. Karoline Pichler schreibt einen Familienroman zur Erbauung edler Gemüter, den sie nur zufällig in den Anfang des vierten Jahrhunderts nach Christus verlegt; denn der rein und würdig gehaltene Briefstil macht oft einen befremdenden Eindruck, indem die Empfindungsweise der Helden und Heldinnen oft so wenig römisch, so gouvernantenhaft modern ist. Diese Kalpurnien, Sulpizien, Larissen sind nur als Römerinnen verkleidete Freundinnen unserer Karoline Pichler, die sich einen Maskenscherz machen, aus der Jägerzeile nach Rom und Kleinasien auswandern und ihre Männer zur Abwechselung Severus, Demetrius u. s. w. nennen. Ohne Frage sind einzelne Reflexionen im „Agathokles“ sehr treffend ausgedrückt, und auch die romanhafte Technik ist mit Glück gehandhabt; aber das ganze Werk ist doch nur eine erbauliche Vorlesung mit verteilten Rollen, ein apologetischer Briefdialog, keine geschichtliche Theodicee.

So wenig es der Karoline Pichler gelang, im großen Stile geschicht-

*) „Sämtliche Werke“ (60 Bde., 1820—44).

**) „Die Belagerung Wiens“ (3 Bde., 1824); „die Wiedereroberung von Ofen“ (2 Bde., 1829); „Friedrich der Streitbare“ (4 Bde., 1831).

lich objektiv zu werden, so wenig gelang es ihrer gefeierten Nachfolgerin **Henriette von Paalzow***) aus Berlin (1788—1847), welche in der äußerlichen Technik des historischen Romanes wohl den Preis verdient, wenn auch ihr Stil weniger rein und gleichmäßig ist, als der Stil der Pichler. Auch bei ihr ist der geschichtliche Roman ein Familienroman; nur daß statt der erbaulichen Betrachtungsweise der Pichler bei ihr der exklusive Ton des Salons in den Vordergrund tritt. Ein harmloses Einverständnis mit allen Privilegien der Erde, eine Vergötterung aller Konvenienzen und Vorurteile macht historische Konflikte und Bewegungen unmöglich; es ist die Geschichte im Lehnstuhle und auf dem Parkett, die Geschichte in Familiengruppen. „Die ragenden Gipfel der Welt," eine Maria Theresia, ein Karl II., stehen im schattenlosen Glanze; was sich tiefer bewegt, wird gestört und getrübt durch Neigungen und Interessen. Einzelne Familiengemälde, z. B. in „**Jakob van der Nees**," sind originell erfunden und ausgeführt und mit zahlreichen psychologischen Nuancen ausgestattet. Die Gabe psychologischer Entwickelung, besonders weiblicher Gemüter, die indes zu ungesunder Sentimentalität in der Liebe ausschweift, und die sorgfältige, aber oft allzu breite Schilderung der Aeußerlichkeit, des Kostüms, der Toilette, der Architektur, sowie eine oft spannende Verschlingung der Begebenheiten sind unbestreitbare Vorzüge einer Schriftstellerin, welche durch eine im ganzen würdige Haltung die große und lang anhaltende Gunst des Publikums verdiente. Ihr bester Roman ist wohl „**Sainte-Roche**"; denn der Kampf zwischen dem rein menschlichen Leben und seiner Korruption in den höheren Kreisen ist hier selbst zum Gegenstande gewählt. Im ganzen aber hat die Dichterin einen engherzigen Standpunkt nicht überwunden und erhebt sich weder zu jener wahrhaft poetischen Heiterkeit, welche lebensfreudige Gestalten schafft, noch zu jener Höhe der Weltanschauung, welche den Geist der Geschichte in seiner Werdelust begreift und das menschliche Herz in seinem unbefangenen Empfinden schildert. Ein Blick in den Briefwechsel und die Biographie der Verfasserin**) zeigt uns, daß ihr ästhetisches Urteil unsicher und ihre persönlichen Beziehungen allzu sehr mit der märkischen Romantik und Pseudoromantik verwebt waren, um andere Perspektiven in die Geschichte zu eröffnen, als den Berliner Salons genehm waren. Produktiver ist

---

*) „**Godwie-Castle**" (3 Bde., 1836); „**Sainte-Roche**" (3 Bde., 1843, 3. Aufl.); „**Thomas Thyrnau**" (3 Bde., 1843); „**Jacob van der Nees**" (3 Bde., 1845).

) „Ein Schriftstellerleben**" Briefe der Verfasserin von Godwie-Castle an ihren Verleger 1855.

Amalie Schoppe*), auf der Insel Femern geb. (1791—1858), welche zwar den geschichtlichen Thatsachen auf den Leib rückt, aber durch eine allzu große Flüchtigkeit der Behandlung die historischen Gestalten in eine kleinbürgerliche schulmäßig, sittliche Sphäre herabzieht. Ihre Vorzüge als Kinderschriftstellerin, zu denen besonders die glückliche Darstellung der edlen Weiblichkeit gehört, können auf dem historischen Gebiete weniger Anerkennung finden. Amalie Schoppe wählt ihre Stoffe aus der russischen und spanischen, schwedischen und schleswig-holsteinschen Geschichte, aus dem deutschen Bauernkriege und der französischen Revolution. Bunt genug geht es in der Romanwelt dieser Autorin zu; sie schafft aus einem Gusse, hat oft einen glücklichen Griff und Verstand im Motivieren. Nimmt man indes zu diesen massenhaften geschichtlichen Romanen noch ihre modernen Liebes- und Lebensbilder, alle diese Romane „für Konfirmanden“, die Stick- und Häkelmuster weiblicher Pädagogik, die Tugend- und Sittenspiegel für das heranwachsende Geschlecht, so erstaunt man über ihre große Fruchtbarkeit. Darin besiegte sie nicht nur eine Pichler und Paalzow, sondern auch ihre anderen Rivalinnen auf dem Gebiete der historischen Unterhaltungslitteratur; doch hat sie mit vielen von diesen eine freiere, oft liberalisierende Auffassung der Geschichte gemein, in denen man die Früchte des Schillerschen Geistes nicht verkennen kann, während in den Romanen der Paalzow und ihrer Gesinnungsgenossinnen das Zeremoniell der Hof- und Staatsaktionen jede freiere Regung des geschichtlichen Geistes im Keime erstickt. Die Richtung der Paalzow im historischen Roman verfolgten auch Wilhelmine Sostmann**) und Henriette Bissing (geb. 1798), eine Autorin von liebenswürdiger Weiblichkeit und feinerem Sinn für volkstümliche Ueberlieferung in Geschichte und Sage, der sich besonders in ihrem Roman: „Reimar Widdock und Dithmarschen im Jahre 1500“ (3 Bde., 1845), ausspricht. „Lucrezia Tornabuoni“ (2 Bde., 1845) schildert uns italienisches Leben in der Blütenzeit der Mediceer.

---

*) „Octavia“, Roman (2 Bde., 1838); „Marat“, histor. Roman (2 Bde., 1838); „König Erich XIV. und die Seinen“, histor. Roman (2 Bde., 1838); „Tycho de Brahe“, histor. Roman (2 Bde., 1839); „die Schlacht bei Henningstedt“, (2 Bde., 1840); „Pierre Vidal“, histor. Roman (2 Bde., 1841); „die Edelfrau von Kallingdorfen“ (3 Bde., 1847); „Ferdinand und Isabella“ (2 Bde., 1851) u. a.

**) „Die neugriechische Helena“ (2 Thle., 1852); „die letzten Tudors“ (6 Bde., 1845) u. a.

Zweiter Abschnitt.

Der Zeitroman.

Karl Gutzkow. — Gustav Freytag. — Robert Prutz. — Levin Schücking. — Alfred Meißner. — Friedrich Spielhagen. — Wilhelm Jensen. — Robert Giseke. — Gustav vom See. — Leopold von Sacher-Masoch. — Der Frauenroman: Fanny Lewald. — Die Novelle: Paul Heyse. — Edmund Hoefer.

Der Zeitroman ist das Kulturgemälde der Gegenwart; er kann sie abschreiben ohne Glossen mit historischer Treue; er kann sie beleuchten mit der Fackel des Ideals; er kann auf ihrem Boden prophetisch den Blick hinauf in die Zukunft wenden. Dies ist das Gebiet, auf welchem der Roman einzig dasteht. Weder Lyrik, noch Drama, noch die strengere Epik können mit ihm wetteifern. Sein Umfang, seine Darstellungsweise, welche der Breite der Verhältnisse gerecht wird, ja selbst die ungezwungene Form der Prosa, in welche der bestimmte Inhalt des viel verwickelten modernen Lebens ohne Bruch aufgeht, während der Vers noch ringen muß, ihn zu bewältigen, sichern den Roman vor jeder bedenklichen Konkurrenz. Der Drang, das moderne Leben zu erfassen, und zwar in der Form der Novelle und des Romans, war schon in Goethe und Tieck lebendig. Wir erinnern an die Wahlverwandtschaften, an Wilhelm Meister, an die Novellen Tiecks, welche aus der Romantik des Phantasus, Octavian nnd der Genovefa in die moderne Zeit hinausstrebten. Und während die Gesellschaft in den Goetheschen Romanen noch auf dem Boden des achtzehnten Jahrhunderts steht, bewegen sich die Helden Tiecks bereits in den Interessen und Zuständen einer näher gerückten Zeit. Epischer ausgebildet trat uns der Zeitroman in Immermanns „Epigonen" und „Münchhausen" entgegen, aber starr, herb, scharf, eine Stachelfrucht, das Produkt einer isolierten und rechthaberischen Gesinnung. Heine, Börne und das junge Deutschland machten die unentbehrlichen Studien zum Zeitromane; sie skizzierten, beleuchteten, porträtierten die Gegenwart; sie eroberten durch ihren geistigen Schwung und Witz im Sturme die Teilnahme der Zeitgenossen. Am ernstesten hatte schon damals Karl Gutzkow, wie wir gesehen haben, die Aufgabe erfaßt, sich in diesem Jahrhunderte zu orientieren. So war die Stätte für größere Schöpfungen bereitet, in denen die Bestrebungen Goethes Jean Pauls, Tiecks und Immermanns mit selbständigem Bewußtsein weiter fortgeführt werden konnten.

Nicht bloß jeder Mensch, auch jede Zeit ist sich selbst die nächste. Das ist ihr berechtigter Egoismus! Wer sich gleichgültig ist, der wird auch bald anderen gleichgültig werden. Wie wir wollen, denken und empfinden, so ist unsere Welt, oder so wird sie. Der Mensch und seine Welt ist der Mittelpunkt der Poesie; aber nicht der abstrakte Mensch, nicht die abstrakte Welt — der Mensch und die Welt einer bestimmten, das heißt unserer Zeit. Wir können aus dieser Bestimmtheit einmal nicht heraus; thöricht ist es, dies zu wollen; wir verfälschen damit entweder die Vergangenheit, oder wir verderben die Poesie. Den Besten seiner Zeit genug thun, das heißt leben für alle Zeiten, und das Beste seiner Zeit besingen, das heißt dichten für alle Zeiten. Die Blüte einer Nationallitteratur ist dort zu suchen, wo dies mit höchster Vollendung geschehen ist, in Sophokles und Dante, Calderon und Shakespeare. Darum können Schiller und Goethe nicht die Blüte der deutschen Nationallitteratur für alle Zeiten bezeichnen. Sie sind vielleicht die geistige Blüte des achtzehnten Jahrhunderts; aber das achtzehnte Jahrhundert weist überall nur Anfänge auf: das neunzehnte vollendet diesen Kulturprozeß oder führt ihn wenigstens weiter fort. Es ist hier von keiner Anstückelung neuer Kulturfragmente die Rede, von keinen neuen Papierstreifen, welche an den Schweif des großen Drachen der Aufklärung geheftet werden, um ihn äußerlich zu verlängern; es sind dieselben Voraussetzungen, dieselben Prinzipien, dieselben Kämpfe, nur innerlich vertieft; es gilt, den heiligen Gral der Humanität aus seinem einsamen Montsalvatsch zu rauben, oder vielmehr die ganze Erde zu seinem Montsalvatsch zu machen. Das ist nicht mehr so abenteuerlich, wie es scheinen mag. Die Humanität als Blüte der Institutionen, als innerste Bildung des Einzelnen, nicht als einsame, arbeitsscheue, schönselige Gesinnung, sondern als gemeinsame, thätige, fördernde Kraft: das ist die große Losung des Jahrhunderts und sein großes Problem, wie der Einzelne auf seine eigene Spitze gestellt werden kann mit vollster Ausbildung jedes persönlichen Rechtes, und wie dabei dennoch das Ganze, die Gesellschaft, der Staat und die Welt, bestehen kann! Der Vergangenheit gegenüber heißt die Losung: Emanzipation, gegenüber der Zukunft: Organisation. In Wahrheit vollendet sich in unserer Zeit der Protestantismus in der freien Kritik, in der unendlichen Berechtigung des Einzelnen, des eigenen Geistes Kraft zu erproben an jedem gegebenen Inhalte, in der geistigen Autonomie gegenüber jeder Autorität! Das scheint zunächst zersetzend, auflösend, feindlich, nicht befriedigend, versöhnend, erlösend; aber es ruht eine unglaublich schöpferische Kraft in jeder geistigen Bewährung; leicht wandeln sich die geistigen Pole; der negative wird zum positiven,

und durch die wildesten Kriege hindurch läutert sich entwickelnd die Menschheit.

Die Gegenwart ist praktischer und objektiver geworden, als die Epoche Goethes und Schillers war. Zwar fand schon Novalis in Goethes Romanen nur trockene Nationalökonomie; doch die Reaktion der Romantiker gegen unsere Klassizität, welche bereits moderne Töne anschlug, rief nur eine um so energischere Bewegung des modernen Geistes in der Litteratur hervor. Die Anhänger der einseitig klassischen Bildung und der Romantik finden freilich die Gegenwart unpoetisch, denn da sie die Poesie nur als das Reich der unbestimmten Empfindungen und Stimmungen kannten, so glaubten sie natürlich ihren Zauber durch eine Zeit gefährdet, welche endlich aus der Wolkenkukuksburg auswandert, um mit praktischer Bestimmtheit das Leben zu ergreifen. Selbst in der Philosophie verdrängt die Ethik, Politik und Aesthetik die Metaphysik. Ein so großer Metaphysiker Hegel war, so war es doch seine größte That, die einzelnen Systeme der Wissenschaft selbständig und gründlich durchzuarbeiten. Selbst Hegel war ein wesentlich praktischer Geist, wenn ihn auch die Materialisten als einen Ideologen verschreien. Oder konnte man jener Selbstzufriedenheit „der schönen Seelen", dem ganzen exklusiven Gebahren einer anmaßenden Innerlichkeit entschiedener gegenübertreten, als wenn man den Hauptnachdruck auf die Welt des objektiven Geistes und ihre fest gegründeten Institutionen legte? Wenn die Gegenwart die Fragen des Staatslebens mit begeisterter Teilnahme erörtert und dabei ganz bestimmte politische Probleme behandelt; wenn der Aufschwung der Naturwissenschaften die Industrie und alle technischen Leistungen befruchtet und die Herrschaft der Vorurteile immer mehr beseitigt; wenn sich die Religion nicht bloß in der Kirche, sondern auch außerhalb der Kirche fortbildet durch die Vollendung des Protestantismus in einem protestierenden Laientume; wenn große Kriege Nationen aus ihrer Letargie reißen und dem Gleichgewicht Europas einen anderen Schwerpunkt geben, während die Kultur als Friedensfürstin in imposanten Industrieausstellungen und Gewerbehallen die Völker verbrüdert: so wird niemand leugnen wollen, daß dem stillen Brüten einsamer Gemüter der Raum verengt ist, und daß alle, mit oder wider Willen, hinausgerissen werden in die Arena des öffentlichen, sozialen, religiösen Lebens, wo der Fortschritt der Menschheit sich in gediegenster Weise vollzieht. Wohl aber entsteht die Frage, ob die Poesie dabei gewinne, wenn sie sich auf dem Markte der öffentlichen Interessen tummelt, statt in jener verschwiegenen Heimlichkeit, in der sich Herz und Geist nur mit sich selbst beschäftigen, statt im Genusse jenes vertrauten Umganges zu verharren,

in welchem sie mit den Göttern aller Zeiten im klassisch-romantischen Pantheon lebte! Eine Weltanschauung ohne alle Mythologie scheint ja der Poesie ihre vorzüglichsten Waffen zu rauben und steht im direkten Widerspruche mit der Romantik, welche eine neue Mythologie als das Ziel aller Poesie hinstellte! Wie leicht war es, die Natur zu beseelen mit gegebenen Gestalten; wie schwer schien es, ihre eigene Seele dichterisch ins Leben zu rufen! Und dazu diese Breite der gesellschaftlichen Prosa, dies Oekonomie- und Industriewesen, diese dampfenden Lokomotiven und Essen, diese arbeitenden Maschinen — wie soll da die Poesie zu ihrem guten Rechte kommen?

Wir haben bereits bei der Besprechung der Lyrik und des Dramas diese Frage und zwar zu Gunsten der modernen Poesie beantwortet; wir haben gesehen, welchen Aufschwung die Lyrik genommen hat, seit sie den engen Haushalt des Empfindens, der mit seiner inneren Welt gleichzeitig mit allem Rechte fortbesteht, verlassen und das öffentliche Forum betreten hat, seit sie nicht bloß privaten Wünschen, sondern auch öffentlichen eine beredte Sprache verliehen, seit sie den Zuständen der objektiven Welt Auge und Ohr, Herz und Sprache geschenkt; wir haben gesehen, wie das Drama durch diesen modern-praktischen Sinn sowohl an realistischer Tüchtigkeit und geistiger Bedeutung gewonnen — denn das Drama ist schon an und für sich die Poesie des öffentlichen Lebens — als auch sein Beruf, durch Aufführung von der Bühne herab die Nation zu erquicken und zu erheben, allgemeine Anerkennung gefunden hat. Ein noch größeres Feld hat der Roman: unsere ganze Kultur zu erfassen, den modernen Geist bis in sein verborgenstes Geäder zu verfolgen. Freilich, ein Dichter gehört dazu, wie zu allem! Ein echter Dichter faßt von selbst jeden Stoff an seinen geistigen Enden an. Litterarische Handlanger werden stets nur den äußerlichen Apparat des modernen Lebens zusammentragen; aber sie schleppen auch, wenn sie Stoffe des Mittelalters behandeln, nur wie dienende Zwerge die drückenden Helme und Harnische herbei. Das romantische Philistertum jammert über die verlorene Postwagenpoesie und klagt den komfortabeln Materialismus der Eisenbahnen an, und doch — wie glänzend haben Grün und Beck die Poesie des Dampfes gefeiert!

Der Roman Goethes führte uns in die gesellschaftlichen Kreise, in die Konflikte der Stände oder in Konflikte der Neigungen und ihrer vom Dichter gefeierten Naturgewalt mit den bestehenden gesellschaftlichen Satzungen. Dies sind wesentliche Faktoren des Zeitromans; aber sie erschöpfen ihn nicht. Die Novellistik Tiecks suchte mit feiner Ironie aus den Kreisen der Gesellschaft Charaktere und Tendenzen herauszugreifen, die wegen ihrer Unfertig-

keit und Unreife oder mumienhaften Erstarrung oder barocken Erscheinung dem genovefamüden Phantasus ein lustiges Spiel gewährten. Immermanns „Münchhausen“ persiflierte mit dem einen gekniffenen Auge die Neuzeit als eine Zeit des Lügenschwindels und der Kulturbarbarei, während das andere, groß aufgeschlagen, auf der Idylle des Volkslebens mit Homerischer Klarheit ruhte. Seine „Epigonen“ aber proklamierten den zukunftslosen Bankerott der Neuzeit, bekreuzten sich vor der Industrie und fanden gegen die hereinbrechende Sündflut den einzigen Ararat in den ländlichen Freistätten des ansäßigen Rittertumes. Das waren alles Anfänge des Zeitromans! Zu größerer Vollendung konnte ihn indes nur das Bewußtsein führen, daß unsere Zeit ein Segment der Weltgeschichte ist, daß sich nicht dieses oder jenes Moment aus ihr einzeln herausgreifen läßt, sondern daß alle ihre Interessen einen und denselben Schwerpunkt haben. Goethe, Tieck, Immermann hatten die Politik ängstlich ausgeschieden; der Mensch im Staate war ihnen nicht der Mensch der Poesie. Doch ein Zeitgemälde ohne Licht und Schatten der Politik konnte nicht die Bedeutung der Zeit erschöpfen. Der Roman hat das Recht, ihre konkretesten Beziehungen zu erfassen, wie er überhaupt das ganze Kulturgespinnst, in welchem die Chrysalide des modernen Geistes hängt, klar entfalten soll. In der That ist der neue Roman objektiver, als der Goethes und Tiecks — objektiver, nicht im Sinne der künstlerischen Darstellung, in welcher er Goethe nur nacheifern kann, sondern darin, daß er zahlreichere und bedeutende Objekte der Darstellung aus allen Lebenskreisen ergreift. Wir werden dies durch die Schilderung des Zeitromans selbst begründen, den wir erst im allgemeinen beleuchten und dann noch in einigen seiner besonderen Arten, wie der Salon- und Volksroman, der erotische und humoristische Roman, berücksichtigen wollen.

„Das junge Deutschland“ bildete die Avantgarde des Zeitromans. Derjenige dieser Autoren, der zuerst am subjektivsten auftrat, indem er den gesellschaftlichen Einrichtungen herausfordernd den Fehdehandschuh hinwarf, Karl Gutzkow, ist, wie wir schon bei der Beurteilung seiner Dramen gesehen haben, später am meisten zu künstlerischer Objektivität durchgedrungen. Gutzkow ist ein wahrhaft moderner Autor, mit religiösem Ernste von der Bedeutung der Gegenwart und von der großen Aufgabe ihrer Dichter durchdrungen, das Bild der Mitwelt mit dauernden Zügen der Nachwelt zu entwerfen. Schon in den „Zeitgenossen“ bewies er seine scharfe Auffassungsgabe für die feinsten Verzweigungen des Kulturlebens der Gegenwart. Doch, was er damals in der Form der Skizze, des Porträts, der Reflexion vorgetragen hatte: das mußte sich auch in der

Architektonik eines Dichtwerkes künstlerischer vollenden lassen. Es galt, die poetische Kraft zu erproben, zu versuchen, ob die Gestaltung Schritt halten kann mit der Beobachtung, ob nicht bloß der Verstand den Menschen ihre feinsten Eigenheiten, dem Jahrhunderte seine Losungsworte abzulauern vermag; ob auch die Phantasie energisch genug ist, Menschen von Fleisch und Blut und mit eigenem Schwerpunkte zu schaffen, die nicht bloß als bezifferte Räder und Kurven der großen Kulturmaschine fungieren, nicht bloß Träger einer geistigen Richtung sind, sondern auch der Phantasie ein lebendiges Bild geben und dem Herzen Teilnahme für ihr Geschick einflößen. Gutzkow hatte schon in seinen Dramen die Fähigkeit bewiesen, Gestalten zu schaffen und Situationen zu erfinden, die uns fesseln, und in ansprechender Weise eine geistige Bedeutung in das dichterische Bild zu verweben. Dennoch erhoben sich von zwei Seiten heftige Angriffe auf Gutzkow, welche überhaupt seine dichterische Begabung in Frage stellten. Die Anhänger der duftigen Waldlyrik, der unsagbaren Empfindungspoesie, die Verehrer der melodischen Form und ihrer künstlerischen Getragenheit, die Verteidiger einer weltfremden, romantischen Poesie, welche sich nicht mit den Tendenzen der Gegenwart einläßt und befleckt, wollten dort kein dichterisches Talent finden, wo sie nur ein scharfes Auffassen der Wirklichkeit, höchstens eine geistvolle Ausführung bestimmter, ihnen noch dazu verhaßter Ideen entdecken konnten. Das liebevolle Versenken des Dichters in die Tiefen des Geistes, sein ganzer fruchtbringender Verkehr mit Staat und Gesellschaft erschien ihnen nur eine Verirrung des Verstandes, der sich zur Unzeit dichterisch geberdete, eine Spekulation auf den Effekt, auf die Sympathie der Meinungen, auf die Stichwörter des Tages. Höchstens lobte man das philosophische Verständnis der Zeit, die Treue des Naturforschers, mit welcher der Dichter den bunten Wechsel der sozialen Formen und Erscheinungen erfaßte. Von einer anderen Seite her, welche gerade die realistische Tüchtigkeit in den Vordergrund stellte, fand man in der subtilen Gedankenarbeit und ihren feinen dialektischen Fäden, mit denen Gutzkow seine Werke zu überspinnen pflegt, eine im ganzen impotente Reflexion; man erkannte in Gutzkow wohl einen Repräsentanten der Zeit, aber nur ihrer schwächlichen, seichten Richtungen, ihres haltlosen Schwankens und Experimentierens; man vermißte in seinem Dichten, in seinen Charakteren, seinen Entwickelungen die innere Notwendigkeit, gleichsam das organische Wachstum der Gestalten, das den Glauben an ihr selbständiges Leben so ungesucht einflößt; man fand diese Gestalten nur äußerlich zusammengeschweißt durch die Reflexion; kurz, man sträubte sich, in Gutzkow einen Dichter von ursprünglicher Energie der Begabung anzuerkennen. Beide

Beurteilungen sind einseitig. Gutzkows großes Kulturgemälde: „die Ritter vom Geiste“ (9 Bde., 1850—51) ist aus jener innigen Ehe der Phantasie und des Gedankens entsprungen, die weder eine Mischehe ist, noch Mißgeburten erzeugt. Wohl weigern sich „die Ritter ohne Geist“ einzuräumen, daß auch in der Poesie dem Gedanken die zeugende Kraft beiwohnt, daß nur in ihm die Urbilder der Gestalten leben, welche die Phantasie mit Fleisch und Blut bekleidet. Der Gedanke aber fällt nicht wie ein verlorener Meteorstein auf die Erde; er hat zu allen Zeiten seine geschichtliche Genesis; er ist niemals ein einsamer Fund des Denkers; er wird stets nur als Trophäe auf den Schlachtfeldern der Geschichte erbeutet. Das Christentum erfüllte das Gesetz des Judentums: das ist die Formel für jede noch so kühne Reformation des Glaubens und Neuerung des Denkens. In die Geschichte, die Litteratur, das ganze Streben und Treiben der Zeit ist ein unsichtbarer Faden eingewirkt; der Genius entdeckt nicht nur ihn, sondern alle Knotenpunkte seiner Entwickelung, den Einschlag der Vergangenheit und Zukunft. Er trifft die geheime Feder, welche andere vergeblich suchen, und ein Bild springt hervor, in welchem sich Treue und Schönheit um den Preis streiten. Das aber ist stets ein Werk der Intuition; die geniale Anschauung des Dichters und Denkers ist in ihrem innersten Wesen dieselbe, nur verschieden die Art und Weise, sie auszudrücken. Daß Gutzkow ein Denker ist, kein metaphysischer, dem die Welt in den Begriff zerrinnt, sondern ein praktischer Denker, der die Erscheinungen begreift, gruppiert, nach ihrem Rechte fragt und sich nicht bloß nach ihrer Aeußerlichkeit, sondern nach ihrer inneren Bedeutung darstellt: das kann seiner Poesie unmöglich Eintrag thun, seine Phantasie unmöglich lähmen. Es gehört weniger Phantasie dazu, einen Wald mit den beliebten Geschöpfen der Einbildung zu bevölkern, Bäume und Vögel ein Pfingstfest feiern zu lassen, wo sie mit feurigen Zungen sprechen, und die Blumen anthropomorphisch zu verzaubern, als nur einen kleinen Kreis des Menschenlebens mit seinen wechselnden Bildern, seinen Gedanken, Empfindungen und Interessen anschaulich darzustellen. Man mag zugeben, daß es der Phantasie Gutzkows an Glanz, Reichtum und intensiver Begeisterung fehlt; daß er eine besondere Vorliebe hat, schwächliche und skeptische Richtungen zu versinnlichen; daß in seine Charaktere oft ein Bruch kommt, der uns befremdet und an der Unmittelbarkeit ihres Empfängnisses irre macht, daß hier und dort seine Reflexion eine seichte Fähre sucht, wo ein mutigerer Dichtergenius durch den Strom schwimmen würde, froh der eigenen Kraft und des erquickenden Bades im freien Elemente; aber dies alles kann uns nicht hindern, in Gutzkow einen

Dichter von hoher Bedeutung für die Gegenwart zu sehen, der sich nicht bloß an Problemen und Prinzipien abarbeitet, nicht bloß ein Anatom der Gesellschaft im neufranzösischen Stile ist, sondern Plastik und objektive Anschauung, bedeutende geistige Perspektiven mit einem warmen und weichen Gemüte und einer geistvoll anregenden Darstellungsgabe verbindet. Alle die Vorzüge treten in den „Rittern vom Geiste“ klar hervor, und man darf diesem Werke, als einem modernen Kulturdenkmale, ein dauerndes Bestehen prophezeien.

Gutzkow selbst nennt seine umfangreiche Dichtung einen Roman des „Nebeneinander,“ um damit anzudeuten, daß er die ganze Breite unserer Zustände behaglich auseinanderlegt, daß er unsere Gesellschaft gleichsam aus der Vogelperspektive betrachtet und auf die gleichzeitige Bewegung aller Kreise von olympischer Höhe herabschaut, mit größerer Gewandtheit, als der alte Zeus, welcher die Griechen und Trojaner aus den Augen verliert, wenn er seinen Blick zu den Aethiopen wendet. Diese Allgegenwart des dichterischen Geistes rechtfertigt jene uneigentliche Bezeichnung. Der Roman ist im großen Stile des Epos gehalten, dessen Göttermaschinerie hier durch die bewegenden Ideen der Zeit vertreten ist. Zum großen Stile des Epos gehört zunächst die Breite aller Beziehungen, das sorgfältige und liebevolle Ausmalen der Aeußerlichkeit, in so weit sie einen Denkzettel der Kultur trägt, vom Geiste gemodelt ist oder selbst die Stimmung der Seele bestimmt. Die umfangreiche Szene des Romanes umfaßt das Schloß des Fürsten, wie die engste Hütte, das Forsthaus im Walde, das Häuserlabyrinth des Proletariats, den städtischen Salon, wie das idyllische Pfarrhaus, die Maschinenwerkstätte und die Balllokale der demi-monde, die Polizeistuben und Kasematten, den Gefängnisturm und den Ratskeller. Eine Stadt, als die steinerne Improvisation des Menschengeistes, trägt in ihren äußerlichen Lokalitäten, im schmutzigen Dachsbau des Proletariats, im behaglichen Stockwerke des juristischen Geldmannes, in den Prachtbauten der Aristokratie und des Königtums schon von selbst den Stempel einer geistigen Bedeutung; hier spiegelt die Aeußerlichkeit, als selbst vom Geiste geschaffen, die Stände, die Charaktere, die verschiedenen Seiten der Kultur. Anders verhält es sich mit dem landschaftlichen Hintergrunde. Das Naturbild im Romane darf nicht selbständig hervortreten; es muß Reflexe der Stimmung tragen. Die Breite landschaftlicher Schilderung, in der sich nicht das Seelenleben der handelnden Charaktere spiegelt, ist im Roman ein Fehler. Ein Mittelpunkt der Empfindung muß die konzentrischen Kreise der äußeren und inneren Welt zusammenhalten. Der Dichter darf kein Wettermacher sein, der nach dem hundertjährigen Kalender Regen und Sonnenschein ver-

teilt; er darf seine Sonne nicht aufgehen lassen über Gerechte und Ungerechte. Nur, was im direkten oder symbolischen Zusammenhange mit dem Menschenschicksale steht, darf sich im Roman entfalten. Gutzkow hat die epische Aeußerlichkeit mit künstlerischem Maße gepflegt. Sorgsam, ohne peinlich zu sein, in der Schilderung architektonischer Umgebung, voll sympathischer Empfindung in der Beleuchtung der Landschaft trifft er den richtigen epischen Ton und verliert sich weder in ausschweifende Dekorationsmalerei, noch in eine die äußerliche Welt verschmähende Schönseligkeit. Die Prosa Gutzkows ist in allen neun Bänden gleichmäßig klar, ruhig und episch gehalten, ohne Ueberstürzung und Verschwommenheit, festgegliedert selbst in den umfangreichsten Perioden. Der Stil der „Ritter vom Geiste" ist in der That der modern-klassische Romanstil, der nicht nur die vielgestaltige Handlung und die vielzüngige Beweglichkeit der Charaktere trägt, sondern auch jene reiche Gedankenfracht, welche aus allen Schachten der neuen Bildung zutage gefördert wird. Gutzkow zeigt hier die vielseitigsten Kenntnisse, ein encyklopädisches Wissen von Theologie und Ackerbau, von Politik und Maschinenwesen, von Pferdezucht und Damentoiletten, Jurisprudenz und Medizin, Architektur und Gartenbau, von Zoologie und Theaterwesen. Alle vorkommenden Fragen sind mit Geist und Kenntnis behandelt, mit besonderer Vorliebe die Probleme des Denkens und Fühlens, welche sich um den religiösen Inhalt drehen. Die Theologie ist Gutzkows Jugendgeliebte; die Erinnerung an sie stimmt ihn immer weich. So haben wir Theologen mit allen Schattierungen des Glaubens, welche an den verschiedenartigsten Kirchenzeitungen mitarbeiten könnten. Der Dichter blättert das Album seiner eigenen religiösen Wandelungen durch, in denen fast jede Ueberzeugung eine Spur zurückgelassen hat.

„Nicht was wir glauben, siegt, de Santos — nein,
Wie wir es glauben, das nur überwindet. —"

Dieser Geist einer etwas matten Toleranz läßt jeden Standpunkt, jeden Charakter zu seinem relativen Rechte kommen. Der Standpunkt des Autors selbst blickt überall durch als eine zahme Freigeisterei, ein weiches Anlehnen an Wahrheiten des Gefühles, eine skeptische Schleiermachersche Religiosität.

Was den Gang der Handlung betrifft, so macht Gutzkow von dem Rechte der epischen Hemmung den ausgedehntesten Gebrauch. Anfangs läuft eine Menge Fäden getrennt nebeneinander her, welche am Schlusse durch den Grundgedanken des Ganzen verknüpft werden. Alle diese Nebenflüsse der Handlung bilden ein großes Stromgebiet, das die verschiedenartigsten Bildungen des sozialen Lebens umfaßt. Indes versetzt uns Gutzkow

selten in jene fieberhafte Spannung, welche uns besonders bei der Lektüre vieler französischer Romane bis zum Schlusse begleitet. So geschickt manche Knoten der Handlung geschürzt sind, so sehr wir uns für einzelne Charaktere interessieren, so überwiegt doch bei weitem die warme und gleichmäßige Teilnahme, welche Geist und Gemüt einer anregenden Beschäftigung mit ihren liebsten Interessen schenken, die unruhige Hast der Phantasie, welche aus einer leidenschaftlichen Erregung in die andere zu stürzen liebt. Wenn indes auch die Stromschnellen fehlen, so fehlen doch die Sandbänke nicht! Hin und wieder gerät der Strom der Handlung ins Stocken; einzelne unfruchtbare Exkurse sind zu weit ausgeführt; der Autor gefällt sich bisweilen in einer Trockenheit, die in einem Phantasiewerke unstatthaft ist. Dies verschuldet der polyhistorische Kitzel, die dem Deutschen eigentümliche Sucht, seine Vielwisserei an den Tag zu legen. Auch ist es keine Frage, daß die Vielseitigkeit der Bildung und die Menge der künstlerischen Gesichtspunkte jene ungehinderte stoffartige Bewegung der Phantasie lähmt, welche, nur ihrem eigenen Spiele überlassen, in einer Fülle von Empfindungen schwelgt. Gutzkows vorzugsweise reflektierende Natur hat nicht jenes energische Feuer im Schaffen und Darstellen, durch welches manches untergeordnete Talent uns rasch mit seinen bedeutungslosen Gestalten und Situationen befreundet. Am wichtigsten ist ihm die *geistige* Konstellation, unter der seine Menschen erscheinen. Das Hauptinteresse des Romans knüpft sich an Dankmar und seinen Schrein, an Egon und seine Karriere, an die geheimnisvollen Gestalten von Hackert und Murray. Am originellsten sind die Verwickelungen entworfen, in welche Dankmar durch seine Bestrebungen gerät. Das Romanhafte der anderen Gestalten beruht zum großen Teile auf den *Verwickelungen der Deszendenz*, den Ueberraschungen einer unsicheren Vaterschaft, welche nicht bloß in Frankreich, sondern auch in Deutschland die Hauptmotive moderner Romantik hergeben müssen, unter denen sich oft die antike Oedipustücke verbirgt. Es scheint bis jetzt ein Roman unmöglich, in welchem der Dichter nicht seinen Lesern am Anfange einige Rätsel aufgiebt, welche erst am Schlusse gelöst werden. Die Spannung, welche die Seiten überfliegt, beruht nun auf diesem fortwährenden Erraten, welches bald durch das eine, bald durch das andere hinzukommende Indizium auf seinem Wege bestärkt oder entmutigt wird und zum Schlusse eilt, um sich entweder durch die Uebereinstimmung seines eigenen Phantasieentwurfes mit der Ausführung des Dichters eine eitle Genugthuung zu geben, oder sich durch andere Lösungen des Knotens überraschen zu lassen. Der alte Homer, der in seiner epischen Einfältigkeit seine Helden gleich von vorn herein mit den Worten anreden läßt: „Weß

Landes bist du, und wer sind deine Erzeuger?" hätte so höchst leichtsinnig die Hauptwirkungen des modernen Romanes verscherzt.

Ob diese Hilfsmittel der Romantechnik in einem so großartigen Kulturgemälde, wie die „Ritter vom Geiste," nicht zu entbehren waren, mag dahingestellt bleiben; nur ist es wohl keine Frage, daß sie inniger mit der Idee des Ganzen hätten verwebt werden können. Diese Idee selbst knüpft an die großartigen Geheimbünde des vorigen Jahrhunderts an, welche bereits in Goethes „Wilhelm Meister" und in Jean Pauls „unsichtbare Loge" mit hineinspielen, und welche, erhaben über die Spaltungen der Gesellschaft, das Ideal der Humanität oft in mancherlei mystischen Verkleidungen feierten. Der philosophische Großmeister dieser Assoziationen ist Krause, welcher damit Ernst machte, die ganze Gestalt des Staates und der Gesellschaft durch diese freimaurerischen Geheimbünde zu reformieren. Gutzkows „Ritter vom Geiste" sind ein auf den modernen Horizont visierter Freimaurerorden, freilich mit Aufhebung seiner mystischen Formen, und in dem das Ideal der Humanität nicht fertig und gegeben, sondern in seinem wandelungsreichen Entwickelungsprozesse verherrlicht wird. Es sind Freimaurer mit praktischer Wendung, herausgreifend aus ihren selbstgenugsamen Kreisen mit der Verpflichtung, ihr Ideal nicht in feierlicher Ruhe anzubeten, sondern es in das profane Leben vergeistigend hineinzuarbeiten. Ja, dieser Bund geht aus dem Leben hervor, wo sich Gleichstrebende und Gleichgesinnte begegnen und an ihren Thaten erkennen. Er beruht auf der Gesinnung und verlangt die That. Diese Gesinnung ist der Glauben an die fortschreitende Entwickelung der Menschheit und die freudige Bereitwilligkeit, für diesen Fortschritt mit allen Kräften zu wirken. Geistvoll ist die Anknüpfung des neuen Bundes, dessen Genesis der Roman schildert, an den alten Templerorden; und so ist es von tiefer Bedeutung, daß Dankmar der Held des Bundes und des Romanes, sich das große Erbe der Tempelherren wiedererobern will, um den Bestrebungen „der Ritter vom Geiste" eine imposante materielle Grundlage zu geben. Die neue Zeit tritt damit die Erbschaft des Mittelalters an; die Vergangenheit ist der Gegenwart unverloren, und so kann diese freudig der Zukunft entgegensehen, überzeugt, daß sich unzerrissen in der großen Kette menschlicher Entwickelung Glied an Glied reiht.

„Die Ritter vom Geiste" haben kein fest formuliertes Glaubensbekenntnis, welches nur eine Schranke und ein Hemmnis wäre; es begegnen sich in diesem Bunde die verschiedensten politischen und sozialen Richtungen, in deren Schilderung Gutzkow seinen scharfen, sondernden Geist, sein seltenes Beobachtungstalent und sein fein fühlendes Gemüt an den Tag legt. Welche

Fülle von geistigen Bestrebungen tritt uns in ihren interessanten Trägern entgegen: die ehrwürdige Humanität des alten Harder und sein bizarrer Tierkultus, die Aufklärung des vorigen Jahrhunderts, welche sich mit der neuen verbrüdert; der jugendliche Drang der Reform mit so vielem freudigem Bewußtsein, so vieler Energie der That in Dankmar Wildungen; die praktische Thätigkeit und Tüchtigkeit des Nordamerikaners Ackermann, welcher die Sphäre der materiellen Interessen durch seine große Gesinnung adelt und die Idealität der Arbeit vertritt; der sozialistische Despotismus des Prinzen Egon, der ein System tyrannischer Volksbefreiung und gewaltsamer ministerieller Beglückung durchführen will, um sowohl dem eigenen Ehrgeize, als auch den Interessen der Aristokratie Rechnung zu tragen; das Selbstbewußtsein und der Freiheitsdrang des Militärs in seinem Kampfe mit der Subordination, welchen Major Werdeck und Sergeant Sandrart, der begeisterte Sozialismus des jungen Handwerkertums, den der Franzose Armand vertritt, und die humane Sühne des Verbrechens, die uns Murray zur Anschauung bringt! Es sind dies alles nicht Konflikte und Richtungen, die auf der Oberfläche liegen: es sind dies Verzweigungen und Kombinationen, zu deren Auffindung ein großer Ueberblick über die Zeit und eine seltene Feinspürigkeit gehören. Ueber allen aber schwebt jener Hauch der Humanität, jene Anerkennung der Menschenwürde und des Menschenrechtes, welche als die schönste Frucht des achtzehnten Jahrhunderts vom neunzehnten ererbt worden sind, um ihren Samen in die Zukunft auszustreuen.

Bei Charakteren, welche Vertreter von geistigen Richtungen sind, liegt die Gefahr nahe, daß sie nur als beliebige Gefäße für irgend einen Gedankeninhalt, ohne warm pulsierendes persönliches Leben erscheinen. Gutzkow hat diese Gefahr glücklich vermieden und sich als Menschendarsteller bewährt, der mit einer bedeutenden Kraft der Charakteristik Individualitäten von großem Reichtum der Eigenschaften zeichnet, deren sich scheinbar störende Bahnen doch die innere Einheit nicht aufheben. Das geistige Arom, das die Gestalten Gutzkows umschwebt, gibt ihnen eine eigentümliche moderne Physiognomie und läßt sie niemals in jenen Materialismus versinken, durch den einige neuere Romanautoren zwar sehr faßlich und anschaulich motiviren, aber auch die Räderchen und Stiftchen der körperlichen Maschine zum alleinigen Triebwerke menschlicher Handlungen machen. So ist z. B. Hackert ein geniales Charakterbild mit dämonischen Schlagschatten, mit grell aufgesetzten Lichtern und fesselnden Widersprüchen, ein Nachtwandler in gespenstiger Beleuchtung. Gleich vortreffliche Figuren sind der Justizrat Schlurk, ein Sinnenmensch mit beweglich schimmerndem Verstande, der gewichtige Aesthetiker Strohmer mit seiner schwülstigen Salonphilosophie

und den tragikomischen Extravaganzen, zu denen der emanzipierte Pedant sich verleiten läßt, der sarkastische Kosmopolitiker Otto von Dystra u. a. Auch die Schilderung der Frauen ist Gutzkow im hohen Grade gelungen. Die sittenstrenge Anna, die intriguante, leichtfertige Pauline von Harder, die kokette Melanie mit ihrer geistsprühenden Lebendigkeit, das reizende Doppelgestirn der echt weiblichen, sinnig poetischen Selma und der sarmatisch leidenschaftlichen Olga, die Mädchen aus dem Volke, in denen neben der stillen Blume des Herzens auch schon revolutionärer Trotz die Wurzeln schlägt: alle diese Frauen und Mädchen bilden einen ansprechend gruppierten und schattierten weiblichen Blütenflor. Als Hintergrund des ganzen Bildes muß man sich den preußischen Staat denken, auf den der Neubund, die Friederike Wilhelmine von Flottwitz und ihre Brüder, die numerierten Fähnriche, sehr deutlich hinweisen, den Staat, in welchem sich das vielseitigste geistige Leben, durch den Protestantismus geweckt, zu energischem Kampfe der Gegensätze steigert. So haben wir ein mit großen dichterischen Vorzügen ausgestattetes Kulturgemälde der Gegenwart vor uns, in welchem alle modernen Probleme in romanhaften Verwickelungen vorgeführt werden, und wenn auch ihre Lösung nur angedeutet wird, indem der Bund der geistigen Ritter als praktische Organisation noch in die Zukunft hinausweist, und seine Bedeutung für die Gegenwart nur das gemeinsame Band der Geister ist, so sind doch zahlreiche Saiten des modernen Geistes angeschlagen, deren Widerhall nicht rasch verwehen wird, so ist doch eine umfangreiche Gesellschaftswelt mit Treue und Wärme geschildert.

Dasselbe gilt von dem größeren Romane: „der Zauberer von Rom“ (9 Bde., 1858—60), in welchem der Autor die Welt des Katholizismus in umfassender Weise darzustellen unternimmt. Eine großartige Aufgabe, würdig eines bedeutenden Talentes, welches zugleich den Unterschied zwischen der modernen und romantischen Poesie in Auffassung und Behandlung unverkennbar an den Tag legt! Letztere hat katholisierende Betrachtungen, Hymnen und Legenden geschaffen; sie schwelgte in der Bewunderung des mittelalterlichen Kunststils; doch vergebens suchen wir bei ihr ein Lebensgemälde der katholischen Welt im Lichte der Gegenwart. Dies hat Gutzkow mit großen Intentionen im „Zauberer von Rom“ entworfen und ausgeführt. Mit der feinen Unterscheidungsgabe, welche diesem Schriftsteller eigentümlich ist, sind zunächst die verschiedenartigsten geistigen Richtungen gruppiert, welche sich innerhalb des Katholizismus entwickelt haben. Ein bewundernswerter Reichtum von zart schattierten Varietäten der kirchlichen Flora, der zugleich für die echte deutsche Art und Weise der Gutzkowschen Charakterschöpfung spricht! Wir Deutschen müßten unser

tiefes Geistesleben verleugnen, wenn wir nur so äußerlich ausgebackene Charaktere, wie die Engländer und Franzosen, in unseren Romanen zur Schau stellen wollten. Wir sind einmal ein Volk von Denkern und Dichtern, und die Richtung unseres Denkens und Dichtens hilft wesentlich unsern Charakter mitbestimmen. Nicht wie wir erscheinen, wie wir gespornt und gestiefelt sind, was wir für Geschäfte oder allenfalls für Witze machen — nein, wie wir denken und empfinden und die Welt ansehen, das macht den tieferen Unterschied deutscher Charaktere aus. Schiller sagt: es ist der Geist, der sich den Körper schafft! Der Katholizismus ist eine Idee, der sich eine Welt geschaffen hat. Doch die Sonne bricht sich in verschiedenen Medien, und die Wechselwirkung zwischen dieser Idee und ihren mannigfach gearteten Trägern muß eine Fülle geistig bedeutsamer Gestalten schaffen. Da sehen wir den edeln Bonaventura, eine Gestalt von Raffaelischer Verklärung, so weit diese noch im Lichte der Jetztzeit möglich ist, eine Gestalt, welche in edelster Fassung den Kampf zwischen der Satzung der Kirche und dem Rechte des Herzens vertritt; da begegnen uns die Vorkämpfer fanatischer Richtungen, der in die Saiten der Lyra greifende Polemiker Beda Hunnius, und der volkstümliche Mühlendorff mit seiner göttlichen Grobheit, welche die Rache des Volkshumors herausfordert; dann wieder Männer mit der Toleranz des Rokokozeitalters und seinen behaglichen Lebensgewohnheiten, wie der trefflich gezeichnete Dechant von „Kocher am Fall,“ oder mit jener freimütigen Kritik, wie der Wiener Chorherr Pater Grödner; dann die wüsten Proselyten der Freigeisterei und der Leidenschaft, wie der Mönch Klingsohr, gewandte Welt- und Lebemänner, wie der Jesuit Walter von Terschka, hohe Würdenträger der Kirche, wie der scharf charakterisierte Erzbischof und die Kardinäle. Wer wollte leugnen, daß dies alles Menschen sind von Fleisch und Blut, aber zugleich auch von idealer Bedeutung? Die Kirche hat mit der Zeit sich die Waffen aus dem Arsenal ihrer Gegner angeeignet, und gerade diese Mischung moderner Lebenselemente mit den Bestrebungen der Kirche gibt allen diesen Charakteren jene Fülle geistiger Schattierungen.

Soll ein so großartiger Roman die Bedeutung eines Kunstwerkes haben: so müssen sich in den Knotenpunkten seiner Entwickelung auch alle die Fäden kreuzen, welche den Haupteinschlag im Gewebe des weltgeschichtlichen Geistes bilden. Was war die Kirche für die Menschheit, was ist sie für die Menschen der Gegenwart? — Auf diese Fragen muß der Roman Antwort geben. Darum schildert er die eigentümlichen kirchlichen Einrichtungen, wie die Beichte und das Cölibat, die Verwickelungen, in welche die Kirche mit dem Staat und der Gesellschaft gerät; die Frage der

Mischehen bildet einen der Hauptangelpunkte des Romans, und das Proselytenwesen wird uns in verschiedenen Bekehrern und Bekehrten anschaulich dargestellt. Hier gruppieren sich auch die Frauen: die dämonische Lucinde, die hehre, somnambule Paula, die heitere, naive Armgard und die zahlreichen, durchaus treffend gezeichneten Frauenbilder von geringerer Bedeutung, in ungezwungener Weise um die Altäre der Kirche.

Der Roman, wenn auch sein Grundstamm aus der breiten Gliederung der Aeste und Zweige heraus sich zu einer traumhaft visionären Krone zuwipfelt, und das ideale Papsttum sich schon jetzt als eine historische Unmöglichkeit ausgewiesen hat, während die unmittelbare Anknüpfung desselben an die Gegenwart eine künstlerische Unmöglichkeit ist, muß als eine großartige Gedankenschöpfung betrachtet werden, die einen gewichtigen Gegensatz bildet gegen die Werke des zu leerer Aeußerlichkeit verflachten Realismus. Freilich, es ist fast ein zu großer Reichtum an Gestalten, den die Phantasie des Dichters ins Leben ruft, und auch die Fülle von Gedanken und Beziehungen ist nicht so leicht in Fluß zu bringen, wie es dem Behagen des Lesers genehm ist. Die gewöhnlichen Unterhaltungsromane haben nur die unschwere Aufgabe zu lösen, einen Ring der Begebenheiten in den andern zu hängen, um die fortlaufende Kette der Handlung zu bilden. Wo aber ein Gedankenroman aus einem geistigen Mittelpunkt heraus entworfen ist: da bildet die Handlung notwendig konzentrische Kreise, und die Aufgabe des Erzählers, der uns auch äußerlich von einem zum andern führen soll, wird bedeutend erschwert. Hin und wieder erscheint auch in unserem Romane die Gruppierung ungefällig, die Darstellung der Verhältnisse als trockene Auseinandersetzung, die Einführung neuer Persönlichkeiten interesselos. Der Stil hat nicht das epische Gleichmaß, wie der Stil der „Ritter vom Geiste"; er ist bewegter, dramatischer, oft hastig und sogar spröde; die Gedankenpunkte, welche die Stelle der Gedankenstriche vertreten, durchlöchern oft siebartig seine Perioden; aber er ist stets geistdurchdrungen, mit den feinsten Tüpfelchen der Gutzkowschen Dialektik versehen; rasch, kurzatmig fügt er Bild an Bild, wo es lebendige Schilderung gilt; wie eine langgegliederte, oft verwickelte Kette schleift er einher, wo er Reflexionen aneinanderreiht, und oft scheint er „zerknittert" von der Leidenschaft und Empfindung, die er darstellt. Wo es sich um humoristische Genrebilder handelt, nimmt er selbst eine Lokalfärbung an, die zuweilen so weit geht, das Gebiet der Lokalpresse zu streifen. Davon abgesehen, dient er der Meisterschaft des Autors, die Lebensatmosphäre der einzelnen Städte und Landschaften zu schildern, uns Hamburg, Köln und Wien, die Rheinlande und Westfalen in ihrer ganzen Eigentümlichkeit darzustellen, die wie ein

aus den feinsten und kleinsten Atomen zusammengewehter Duft über denselben schwebt. Gutzkows Muse erscheint in diesem Roman oft ebenso reich, wie die Muse Jean Pauls, wenn auch die Früchte, die sie aus ihrem Füllhorn schüttet, nicht den taufeuchten Schimmer der Empfindung tragen, sondern hin und wieder von berechnender Hand versilbert und vergoldet sind; aber sie ist nicht minder ungelenk, wie die Muse Jean Pauls, wo es gilt, die einzelnen Verbindungsglieder der Erzählung einzufügen.

Gutzkows Talent hat in diesen beiden Romanen nicht bloß seine eigene nachhaltige Kraft bewährt, sondern auch die nachhaltige Kraft des modernen Geistes, dem er selbst anfangs nur eine litterarische ephemere Existenz einzuräumen geneigt war. Man mag der modernen Poesie, welche sich in diesen Romanen am umfangreichsten abgelagert hat, mit Sympathie oder Antipathie begegnen; die Litteraturgeschichte der Gegenwart wird sie charakterisieren und ihre Bedeutung zu begreifen suchen, die Litteraturgeschichte der Zukunft ihr eine wichtige Stelle im Entwickelungsgange unserer Nationallitteratur überhaupt anweisen.*)

Nachdem Gutzkow diese umfassenden Werke vollendet hatte, unterbrach eine tragische Katastrophe seinen Lebensgang und seine schöpferische Thätigkeit. Er hatte als Sekretär der Schillerstiftung in Weimar gelebt, doch diese Stellung wieder aufgegeben. Mancherlei Konflikte riefen eine Zerrüttung seines Gemütsleben hervor; er legte in Friedberg 1864 Hand an sich selbst; nach diesem Selbstmordversuch, der glücklicherweise keine schlimmen Folgen hatte, wurde er in eine Heilanstalt bei Bayreuth gebracht und von dort nach Jahresfrist als genesen entlassen. Seitdem hat er, bald in Berlin, bald in der Schweiz, bald bei Heidelberg und in Sachsenhausen gelebt, wo er im Jahre 1879 einer traurigen Katastrophe, einem in seinen Ursachen noch nicht aufgeklärten Zimmerbrande, zum Opfer fiel.

Der bedeutendste unter den spätern Romanen Gutzkows, von denen keiner die Dimensionen seiner großen Kulturgemälde erreicht, derjenige, der dem Gebiet des Zeitromanes angehört, ist: „die Söhne Pestalozzis" (3 Bde., 1870), ein pädagogischer Roman, wie sein Jugendwerk: „Blasedow und seine Söhne." Es war ein kühner Griff, die Geschichte Kaspar

---

*) Von Gutzkows kleineren erzählenden Schriften erwähnen wir besonders die Bilder aus der Wirklichkeit: „Ein Mädchen aus dem Volke" (1855); die Sammlung: „Die kleine Narrenwelt" (2 Tle., 1856); „Lebensbilder" (1. bis 3. Bd., 1870—72) mit der pikanten Erzählung: „Durch Nacht zum Licht"; „Vom Baum der Erkenntnis" (1768), eine Sammlung geistreicher Sentenzen. Eine vollständige Gesamtausgabe seiner Schriften, die zum Teil von neuem umgearbeitet sind, erscheint gegenwärtig in Jena und umfaßt bis jetzt die Hauptwerke seiner ersten Periode.

Hausers zur Grundlage der Handlung des Romans zu machen, allerdings nicht, ohne daß das Thatsächliche derselben nach dem Rechte der freien Erfindung wesentlich umgewandelt worden wäre, namentlich durch die Vermeidung eines tragischen Abschlusses. Selten waren Ereignisse so ergiebig für die Psychologie und Pädagogik wie die Abenteuer des rätselhaften Findlings, welche lange Zeit hindurch die allgemeine Teilnahme beschäftigten. „Hier sah man," wie der Pädagoge Lienhard mit Recht ausrufen durfte, „den Urmenschen, die Tafel, die noch des Lebens verworrene Runenschrift nicht bekritzelt hat mit den Vorurteilen von Jahrtausenden, einen reinen, unentweihten, vom Leben, von der Schule, vom Staat, von Kirche, Haus, Gesellschaft noch — unvergifteten Begriff." Mit siebzehn Jahren war es noch der Mensch, der in der Krippe liegt, der mit den beiden Worten „Pferd" und „Mann" alles bezeichnete, Tier und Menschen, Himmel und Erde.

Wir erwarten nach der romantischen Entdeckung dieses der Welt verheimlichten Urmenschen, daß der pädagogische Roman uns Schritt für Schritt aufweisen werde, wie das weiße Blatt seines Geistes und seiner Seele nun allmählich sich mit den Schriftzügen der Bildung anfüllt. Der geheimnisvolle Versteck, aus welchem dieser Urmensch an das Licht tritt, erinnert uns ja an das unterirdische Pädagogium Jean Pauls in der „Unsichtbaren Loge", nur mit dem durchgreifenden Unterschiede, daß dieser Kaspar Hauser, Waldner mit Namen, das Opfer einer an den Mord grenzenden Intrigue ist, während Jean Pauls Zögling nur durch die Sonderbarkeiten einer liebevoll berechnenden Weisheit zu so langer Abgeschiedenheit von der Welt verdammt wird. In der That erinnert die Entwickelung Gustavs in dem Jean Paulschen Roman, sowohl in der Unter- wie in der Oberwelt, an einen pädagogischen Kursus, der uns über die Reformen im Erziehungswesen, wie sie dem Autor der späteren „Levana" schon bei seinem Erstlingsromane vorschwebten, keinen Zweifel läßt. Der Gutzkowsche Roman vermeidet allerdings den Schein solcher Absichtlichkeit; aber er läßt auch gerade da eine unwillkommene Lücke, wo das Interesse an den Einwirkungen der Bildung am lebhaftesten sein muß. Wir hätten nicht bloß in einem Rückblicke aus späteren Jahren, sondern in nächster Nähe des Findlings erste Erziehung gern mit durchgemacht, gerade von dem Augenblicke an, wo sich dem Jünglinge die Wunder der fremden Welt öffnen. Was er allmählich aufnimmt und ablehnt, wie er sich so vieler überlieferten Weisheit gegenüber verhält: das zu erfahren war vorzugsweise verlockend für das pädagogische Interesse. Welche Fülle von Bemerkungen, welche radikalen Reformtheorien ließen sich an solche Darstellung knüpfen!

Doch Gutzkow führt uns den Helden erst wieder vor, nachdem er fünf Jahre lang eine Pestalozzische Bildung genossen, am Landaufenthalt sich erquickt und in Gertrud eine wohlgesinnte Lehrerin gefunden hat. Wohl unterscheidet sich dieser Waldner auch dann noch von den anderen Sterblichen durch Züge von Naivetät, welche der Dichter mit vieler Feinheit hervorhebt; aber die große Umwandlung des „Ingenu" in den Frackmenschen liegt doch bereits hinter ihm — und es ist nur noch das Trümmergestein der früheren Urwüchsigkeit, aus welchem der Dichter den Charakter aufbaut. Wir zweifeln nicht, daß der Verfasser der „Levana" als praktischer Pädagog bei der Behandlung eines solchen Stoffes den Hauptnachdruck auf den inneren Bildungsgang des Zöglings gelegt haben würde, während Gutzkow sich mehr daraus behagt, die geistigen Richtungen der Lehrer und damit die verschiedenen Theorien der neuen Pädagogik zu zeichnen. Der Hauptjünger Pestalozzis, Lienhard Nesselborn, der im Kampfe mit den „Schulmodulativen" liegt und diesen Ausgeburten einer beschränkten Staatsweisheit im Interesse seiner Anstalt allerlei Zugeständnisse macht, dieser Schulrat Bösendorf, der salbungsvolle Gegner jeder Emanzipation des Schulwesens, diese verschiedenen Studienköpfe der einzelnen Lehrer, von dem Humoristen bis zu dem Hausfaktotum und dem freundschaftlichen Dioskurenpar: das sind Zeichnungen und Schattierungen, wie sie dem feinspürenden Geiste eines Autors zusagen, der in dem Auseinanderblättern der Sibyllinischen Bücher des Zeitgeistes und in der Erkundung der feinsten Nüancierungen ihres Inhalts eine besondere Virtuosität besitzt. Hierzu kommt ein gesunder Humor, der die kleinen Misèren eines solchen Erziehungsinstituts, die pikanten Abenteuer der unternehmungslustigen Töchter des Direktors mit ebenso anschaulicher Lebenswahrheit schildert, wie die Erzieherin Gertrud, eine echt Gutzkowsche Frauengestalt, von erstaunlicher Klugheit, Entschlossenheit und Selbstgewißheit, eine ins Sittliche übersetzte Lucinde, altklug bis in die Fingerspitzen, eine jener gescheiten Personen, bei denen uns im Leben oft unheimlich zu Mute wird. Dem Autor selbst erscheint sie hinlänglich liebenswürdig, daß zwei Lehrer ihr Herz an sie verlieren; doch denkt er auch wieder billig genug, um ihre Hand dem alten Grafen zuzuwenden und sie so nicht zur Braut, sondern zur Stiefmutter des Findlings zu machen, den sie ja von haus aus mit ihrer überlegenen Weisheit bemuttert hat.

Neben den Pestalozzischen Charakterköpfen und genrebildlichen Szenen des Nesselbornschen Instituts bewegt sich nun die eigentlich romanhafte Handlung, in deren Erfindung der Dichter kecker und resoluter als in manchem früheren Werke zugegriffen hat, um uns in die nötige Spannung

zu versetzen. Die Vorgeschichte des Findlings schwebt in düsterster Beleuchtung. Er ist der Sohn einer Gräfin Jadwiga aus einer ersten Ehe, die, zu einer zweiten übergehend, bei der Scheidung das Kind, das sie unter dem Herzen trägt, verleugnet, um ihr beträchtliches Vermögen ganz für die neue Ehe zu retten. Sie will ihr Kind nach Amerika bringen lassen, doch ein Teilnehmer des Verbrechens bringt es in einen Versteck, wo er dasselbe in ihrer Nähe aufzieht. Die Gräfin findet in ihrer zweiten Ehe ausreichende Buße für ihre Schuld. Dennoch erscheint das Verbrechen durch den dämonischen Charakter dieser Jadwiga nicht hinlänglich erklärt. Auch hier müssen wir uns mit einer Perspektive aus der Zeitferne begnügen; aber wenn irgend etwas, so mußten wir die dunkle Stunde, Minute nach Minute, schaudernd miterleben, in welcher die Furien diese moderne spekulierende Medea dazu antreiben, ihr eigenes Kind zu opfern und über den Instinkt der Mutterliebe den an und für sich unwahrscheinlichen Sieg davonzutragen. Im übrigen sind die Sensationsmotive diesmal von dem Autor erfolgreich ausgebeutet; die unheimlichen Helfer der dämonischen Gräfin treten in düsterer Beleuchtung auf; die Mordversuche auf Waldner fesseln unsere Teilnahme. Die Charakteristik ist durchweg scharf und treffend, der ganze Roman so geist- und gedankenreich, wie man es von Gutzkow erwarten darf, auch in stilistischer Hinsicht minder schwerflüssig, als andere Werke des Autors; namentlich sind die Verbindungslinien der Handlung mit leichterer Hand gezeichnet.

Auch auf dem Gebiete des historischen Romans versuchte sich Karl Gutzkow, wenngleich nur mit geringerem Glück. Wenigstens gelang es ihm in seinem Hauptwerk: „Hohenschwangau, Roman und Geschichte“ (5 Bde., 1864—68) nicht, das Nebeneinander des Titelblattes, das neue Nebeneinder der Gutzkowschen Aesthetik, immer zu künstlerischer Einheit zu verschmelzen. Der Stoff, und das ist die Geschichte, kann sich nicht selbständig neben das Kunstwerk, das ist der Roman, hinlagern, denn der Stoff soll gerade von der Dichtung absorbiert sein. Was nicht in ihrem Lebensprozeß aufgeht, ist ein ungesunder Rest, eine Ablagerung unverdauter Bestandteile, welche das freie, frische Leben des Organismus gefährden.

Glücklicherweise ist in dem Gutzkowschen Roman die Zeche im ganzen besser als das Wirtshausschild, und nur in dem ersten und letzten Bande macht sich die Theorie des Nebeneinander in störender Weise geltend, in dem ersten durch eine etwas weitausholende und verworrene Exposition, welche uns zumutet, auf einmal geschichtliche Massen an allen Ecken und Enden des Gemäldes noch vor ihrer künstlerischen Gruppierung

zu übersehen, in dem letzten durch einen überstürzten Schluß, welcher ganz in den Stil geschichtlicher Chronik verfällt und durch die Darstellung sich drängender Ereignisse ohne fesselnden Mittelpunkt die Spannung verscherzt. Was die beiden Haupthelden betrifft, so verwandelt sich der Roman hier geradezu in die Biographie, welche über umfassende Zeiträume hinweg sich ins Weite ausdehnt. Dagegen enthalten die mittleren Bände zum Teil Muster echt epischer Darstellung, wohlgeordneter spannender Begebenheiten, mit glänzender kulturgeschichtlicher Detailmalerei und feiner geistiger Beleuchtung.

Das Reformationszeitalter eignet sich für ein Kulturgemälde in dichterischer Fassung, weil es ein Zeitalter geistiger Bewegung ist, und so die Breite der äußern Welt nicht geistlos erdrückend wirkt, sondern stets ihr Licht von dem Leuchtstoff des Gedankens erhält. In dem Protest geistiger Freiheit gegen überkommene Schranken sympathisiert unser Zeitalter mit dem der Reformation; es ist derselbe geistige Boden. Freilich hatte damals dieser Protest eine theologische Form, und die Treue, mit welcher Gutzkow seinen Haupthelden Ottheinrich als theologischen Polemiker und Homiletiker auftreten läßt, stellt uns auch den Unterschied der Zeiten lebhaft vor Augen. Dies salbungsvolle Pathos findet als solches kein Echo in der Gegenwart; nur dann, wenn es auf seine freiere Formel zurückgeführt wird, erweckt es unsere Sympathie. Wir meinen daher, der Autor hätte die damalige geharnischte Religionspolemik hier und dort nicht allzu weit ausspinnen und die Treue des Kulturhistorikers mehr dem Behagen der modernen Leser opfern sollen. Doch Gutzkow findet persönlich Behagen an derartigen Exkursen; es steckt in ihm ein ziemlich ausgewachsener Theolog, wie seine früheren großen Romane: „die Ritter vom Geist“ und „der Zauberer von Rom“ zur Genüge beweisen.

Die Reformatoren selbst treten in dem Romane wenig hervor; Luther ist eine episodische Figur, die Begegnung zwischen ihm und Argula von Grumbach ziemlich interesselos, und er ragt oder droht vielmehr nur brieflich in den Roman hinein. Dagegen wird die Wirkung der Reformation in allen Kreisen, in den fürstlichen, in denen des Adels und Bürgertums, wo sie sich zugleich als Umgestalterin der politischen Verhältnisse ankündigt, in anschaulichster Weise geschildert. Der Kaiser von Deutschland, die Königin Maria, durch welche Ungarn und Holland mit in den Bereich des Romans gezogen werden, die kleinen brandenburgischen Fürstlichkeiten, werden in ihrem Kampf gegen oder für die Reformation in oft bedeutsamen und charakteristischen Lagen uns vorgeführt. Adel und Bürgertum aber bilden die beiden Hauptgruppen des Romans, zwischen

denen der Held Ottheinrich sich hin- und herbewegt. Der Adel ist vertreten durch Wilhelm von Grumbach, den Mann der Grumbachschen Händel, und durch Argula, die Freundin Luthers und theologische Vorkämpferin der Reformation; das Bürgertum durch die Paumgartnersche Familie in Augsburg, deren Haupt in den Freiherrenstand erhoben wird und später die Burg Hohenschwangau als Eigentum erwirbt. So gleicht die trotz der falschen Theorie und der überrankenden Geschichtsarabesken wohlgeordnete künstlerische Form des Romans mehr einer Ellipse mit zwei Mittelpunkten als einem Kreise, und das Leben des freierfundenen Haupthelden bildet gleichsam die große, sie durchschneidende Achse des Werkes. Eine noch größere Konzentration des Interesses auf Wilhelm von Grumbach, der bei seinem ersten Erscheinen, fesselnd dargestellt wird, der aber gegen den Schluß hin, gerade wo seine Plane gereift sind und seine historische Wichtigkeit immer bedeutsamer hervortritt, nur in flüchtiger Skizzierung erscheint, würde dem Roman selbst sehr zu statten gekommen sein; denn die brandenburgischen Intriguen, die statt dessen oft unserer Teilnahme aufgedrängt werden, gemahnen oft wie aufgelöste Aktenfaszikel, und alle die hundert durcheinandergeschlungenen Fäden verwirren das Interesse, das, einer vollen Persönlichkeit zugewendet, stets in nachhaltigster Weise gefesselt ist.

Ganz vorzüglich ist die Gruppe des Augsburger Bürgertums dargestellt; hier ist warmes Licht und Geschichts- und Genrebild lösen sich in der wirksamsten Weise ab. Hier haben die Familienbilder, mögen sie in dem alten Hause in Augsburg spielen oder auf der erkauften Burg Hohenschwangau, helle Färbung; der alte Rat, seine Söhne und Töchter bilden eine feinnüancierte Gruppe. Nicht minder meisterhaft in echt epischem Stil und Ton ist das Volksleben in Augsburg mit seinen religiösen Bewegungen, der Reichstag in Regensburg, der Reisezug Ottheinrichs mit der Tochter des Kaufherrn von Italien nach Augsburg, die Begegnung mit der Künstlergesellschaft und dem geheimnisvollen Knaben geschildert. Hier bewegen wir uns Schritt für Schritt, wie es das Epos verlangt, und werden gerade dadurch in jene anteilvolle Spannung versetzt, welcher auch das geringfügige Ereignis von bewältigender Wichtigkeit erscheint. Solche Spannung hervorzurufen, ist Aufgabe des Romans, die er vollkommen verfehlt, wo er uns umgekehrt das wichtige Ereignis als gleichgiltig erscheinen läßt. Durch die sprungweise Fortführung der Handlung im letzten Bande tritt häufig dieser bedenkliche Mißstand ein. Wohl knüpft sich noch an einzelne Episoden, wie Ottheinrichs Abenteuer in den Niederlanden, an den geheimnisvollen Franzosenzug Albrechts von Brandenburg

die gespanntere Teilnahme; doch die Grumbachsche Katastrophe, die mehrere Hauptfelden des Romans zum Opfer fallen, erscheint uns gleichsam nur im Duft der geschichtlichen Fernsicht; unser Anteil steht im umgekehrten Verhältnis zu der Bedeutung der an und für sich grellen und packenden Ereignisse. Ueberhaupt ist die Schilderung der fränkischen Verhältnisse, wenn wir die würzburger Bischofswahl und die Ermordung des Sohnes von Argula ausnehmen, angekränkelt von der damaligen Reichsanarchie; das Hinundher der Interessen, der Verhältnisse hat etwas Unentwirrbares, und über die Mühe, diese Reichsinfusorien alle durch das Mikroskop zu studieren, gehen Lust und Behagen verloren.

Selbstverständlich ist Gutzkows „Hohenschwangau" reich an bedeutsamen geschichtlichen Perspektiven, da der geistreiche Autor auch in einer vergangenen Epoche wie in der Gegenwart feine und weitreichende Beziehungen aufzuspüren weiß. Doch auch in die Tiefen des deutschen Gemüts, das im Zeitalter der Reformation so gewaltig erregt und ergriffen war, versenkt sich Gutzkow oft mit inniger Hingebung. Der Stil des Romans gehört zu seinen Hauptvorzügen; er ist im ganzen durchsichtig und klar, von maßhaltender Altertümlichkeit, wo es charakterische Schilderungen gilt, historisch treu koloriert und doch geistsprühend wie in den Reden des Paracelsus.*)

Gutzkows historischer Roman: „Fritz Ellrodt" (3 Bde., 1872) ist beiweitem mehr aus einem Gusse gearbeitet als „Hohenschwangau"; aber die geschichtliche Bedeutung des Stoffes können wir nicht hoch anschlagen. Leopold Ranke meint zwar, dem Motto des Romans zufolge, es sei eine sehr anziehende Arbeit, die mannigfaltigen, auf das öffentliche Leben bezüglichen Bestrebungen, welche in der ersten Zeit nach dem Hubertsburger Frieden die verschiedenen deutschen landschaftlichen Staatsgenossenschaften belebten und erfüllten, zu vergegenwärtigen; doch auch den edelsten Bestrebungen, wie sie hier der Held, der Diplomat des kleinen Staates Bayreuth, vertritt, haftet etwas Kleinliches und der Fluch der Resultatlosigkeit an. Im Grunde wird uns auch in dem Roman nur das Bild einer kleinstaatlichen Mißregierung entrollt, einer tragikomischen Duodeztyrannei und die gewaltsam eingreifende Vormundschaft eines Großstaats tritt doch auch anfangs als ein verkehrt wirtschaftender Despotismus auf. Doch die ro-

*) Kurz vor seinem Tode war Gutzkow mit der gänzlichen Umarbeitung seines Romans: „Hohenschwangau" beschäftigt, dessen Mängel ihm selbst nicht minder durchsichtig geworden waren wie der Kritik. Das Werk, von einem anderen Autor zu Ende geführt, hat in seiner neuen Gestalt wesentlich gewonnen, es erschien nach Gutzkows Tode unter dem Titel: „Die Paumgärtner von Hohenschwangau" (3 Bde., 1880).

mauhaften Erfindungen des Werkes sind spannend genug; die vorurteilsfreie Liebe des Diplomaten zur schönen Jüdin, die Bayreuther Hofintriguen, das Pantoffelregiment der Näherin, die Schicksale des Abenteurers, der hier die Rolle des Hackert spielt, vom Spießrutenlaufen bis zum unfreiwilligen Ritt auf dem Hirsche: das ist alles mit Geschick erdacht und verwebt, sowie die Charakterbilder mit großer humoristischer Feinheit gezeichnet sind.

Gutzkows letzter Roman: „Die neuen Serapionsbrüder" (3 Bde., 1877) führt uns in die Zeit des Gründertums. Die Gespräche der Serapionsbrüder bilden gleichsam einen Fries, der sich zwischen die Stockwerke der Dichtung selbst einschiebt; man kann dieselben auch nicht eine Rahmenerzählung nennen, aus welcher die anderen Erzählungen des Romans herauswachsen; es ist ein Gesprächsfeuilleton, eine Causerie, an welcher sich einige der Helden des Romans selbst gelegentlich beteiligen. Jedenfalls ist die Verknüpfung eine sehr lockere. Man könnte an den antiken Chorus erinnert werden, doch hier macht sich der Unterschied fühlbar, daß dieser Chor seine schwunghaften Reflexionen an die dramatische Handlung selbst anschließt, während die neuen Serapionsbrüder über Trottoirfrankheit, Wagnersche Musik und sehr viele andere allgemeine Gesprächsthemata sich auslassen und nur ausnahmsweise an dieses oder jenes Begebnis anknüpfen. Der Faden der Romanbegebenheiten selbst ist aber nicht mit Ereignissen der Kulturgeschichte oder elementarischen Begebenheiten verknüpft, wie in dem Roman von Spielhagen: es sind Herzensfragen, um die es sich handelt; es sind Verwickelungen darin, welche an die Wahlverwandtschaften erinnern, wenngleich sie mehr, wie der Autor sagt, eine Liebesquadrille bilden, und von den weiblichen Charakteren steht in der Mitte der Handlung eine echt problematische Natur, ein Mädchen, das man nicht eigentlich zur demi-monde rechnen kann, das aber doch viele Lebensgewohnheiten und schnöde Geldspekulationen mit dieser Frauenklasse gemein hat und zuletzt ganz dem Straßentreiben verfällt. Edlere weibliche Charakter sind in Kontrast zu ihr gestellt; aber das Romanproblem selbst, das der Autor behandelt, tritt uns nicht mit jener Klarheit entgegen, mit welcher die Idee eines künstlerischen Organismus in allen seinen Pulsen durchsichtig vibrieren soll. Es ist ein beliebiges Segment aus dem Kreise der Herzensverwickelungen, welches der Dichter ausgeschnitten und auf den geistvoll erfaßten Hintergrund unserer jüngsten Epoche aufgeklebt hat. Der Roman löst sich auf in ein Konglomerat ineinanderverschlungener Erzählungen, durch welches sich wieder das Feuilleton der Plaudereien der Serapionsbrüder hindurchzieht mit selbständigem Reiz. Geistvoll wie alle Werke Gutzkows erregt es doch wenig warme Teilnahme

für die Haupthelden, deren innere Kämpfe zum Teil etwas flüchtig geschildert sind.

Noch größeren Erfolg, als Gutzkows Romane, hatte ein Roman Gustav Freytags, eines Autors, den wir bereits als dramatischen Schriftsteller, nicht aber als Lyriker charakterisiert haben, weil seine „Gedichte" den gänzlichen Mangel an einer „lyrischen Ader" verraten, ein Mangel, der auch in seinen Dramen und Romanen hervortritt. Dieser dreibändige Roman: „Soll und Haben" erschien nicht nur in einer Zahl von Auflagen, wie sie kaum die Romane Goethes und nicht einmal die seines Schwagers Vulpius erlebt haben, sondern er wurde auch in mehrere Sprachen übersetzt und von einem Teile der Kritik als ein epochemachendes Werk, als das Erzeugnis eines erstaunlichen Tiefsinnes gepriesen, welcher die größten Probleme der Zeit gelöst habe. Der Verfasser nennt den Roman in seiner Widmung ein „leichtes Werk" und scheint damit die Ansprüche abzulehnen, welche seine Bewunderer für ihn geltend machen.

Ein Gemälde des Kaufmannsstandes an und für sich haben auch andere Autoren dem Publikum teils vor, teils nach „Soll und Haben" vorgeführt. Hackländers „Handel und Wandel" enthält allerliebste Skizzen aus der Welt des täglichen Verkehrs; die beiden Romane von Willkomm: „die Familie Ammer" (3 Bde., 1855) und „Rheder und Matrose" (1857), welche uns das anfangs wüste Talent dieses Schriftstellers auf einer Stufe höherer Durchbildung und praktischer Tüchtigkeit zeigen, stellen das Fabrik- und Handelswesen in seinem weiten Weltverkehr und seinen überseeischen Perspektiven nicht ohne spannende Verwickelungen dar; und Otto Müller giebt uns in seinem „Klosterhof" (3 Bde., 1858) einen prächtigen Einblick in hanseatische Familien- und Lebensverhältnisse, bringt aber in die Handelswelt ein frisches akademisches Element durch seine jungen Gelehrten und durch die geistigen Interessen, welche sie vertreten.

Freytags Roman ist eine Verherrlichung der soliden bürgerlichen Tüchtigkeit des christlichen Kaufmannsstandes, gegenüber der in Verfall geratenen Aristokratie und dem geldsüchtig spekulierenden Judentum. Er ist nach der kritischen Anleitung Julian Schmidts abgefaßt und trägt als Motto folgenden Ausspruch des sonst an praktischen Ratschlägen ziemlich unfruchtbaren Kritikers: „Der Roman soll das deutsche Volk da suchen, wo es in seiner Tüchtigkeit zu finden ist, nämlich bei seiner Arbeit."

Wir befinden uns in einer Provinzialstadt! Der geachteten Handelsfirma, welche im Vordergrunde des Romanes steht, fehlen alle Weltperspektiven, wie sie den Willkommschen Romanen eigen sind; der Zwischen-

handel des Hauses Schröter und Kompagnie erstreckt sich nur nach dem benachbarten Polen und Galizien. Es ist nur die Idylle, nicht die Epopöe des kaufmännischen Lebens, die uns vorgeführt wird. Dafür fällt auf diese kaufmännische Welt, von der besonders alle akademischen „Elemente" mit ihrem idealen Schimmer fern gehalten sind, alles Licht, während der Adel und das Judentum im tiefsten Schatten ruhen. Ein geistvoller französischer Schriftsteller, Jules Sandeau, hat in seinem Roman: „Sacs et parchemins" ebenfalls Bürgertum und Aristokratie gegenübergestellt; doch er verteilt die Schatten an beide gleichmäßig und läßt aus den Empfindungen eines jüngeren Geschlechtes die Sühne für die Thorheiten der Eltern hervorgehn. Freytags Muse erklärt sich offen gegen die Pergamente und zu Gunsten der Geldsäcke; aber eine große gesellschaftliche Bedeutung können wir seinem Romane trotz dieser Erklärung nicht einräumen, da er den einzelnen Fall keineswegs in einer allgemein gültigen Weise darstellt. Daß ein Adeliger, wie der Freiherr von Rothsattel, sein Gut durch industrielle Unternehmungen verschleudert, beweist nichts gegen den Adel, und daß ein Kaufmannshaus sich durch Solidität auszeichnet, schließt nicht aus, daß es viele Schwindler und Bankerottierer in diesem Stande gibt. Freytag ist kein Mann des Prinzips, will keiner sein, und wenn seine Freunde ihn dazu machen wollen, so mögen sie es selbst verantworten.

Von einer anderen Seite werden wir angewiesen, nicht über die Tonnen und Leiterbäume von T. O. Schröter zu stolpern, sondern zu erkennen, daß die Grundidee von „Soll und Haben" dieselbe ist, wie in „Wilhelm Meister": „die ideale Sehnsucht in der Menschenbrust, welche eine glänzende Welt außerhalb sucht und endlich zu der Wahrheit geführt wird, daß das Glück des Lebens allein in der bildenden Kraft besteht, welche wir im eigenen Busen pflegen und in einem bestimmten Beruf anwenden. Wilhelms Umweg ist etwas länger, seine Züge sind etwas abenteuerlicher, seine Abenteuer realistischer oder romantischer, wie man will. Das ist der ganze Unterschied*)" Der Roman soll also, wie die großen

*) Konstantin Rößler: „Gustav Freytag und die deutsche Dichtung der Gegenwart" (1860). Nicht bloß Goethe, sondern auch die andern Genien der Vergangenheit werden von Konstantin Rößler aus dem Grabe aufgestört, um an Freytags Genie sich messen zu lassen, wobei sie meistens um einige Zoll zu kurz kommen. Auch der große Tote von Abbotsford wird vor die Schranken citiert, um für das Zwanzigstel Einfluß, welches er, nach Rößlers genauer Angabe, auf Freytag ausgeübt, den Dank in einer wenig wohlmeinenden Beurteilung zu erhalten. Der Schüler hat den Meister übertroffen, und Walter Scott ist, Freytag gegenüber, nur ein glänzender Maschinist.

deutschen Muster, ein Roman der inneren Entwickelung und Bildung sein. Wie arm aber, wie dürftig ist diese Entwickelung! Wie schief die pomphaften Phrasen des Lobredners! Denn wo sucht denn dieser Held eine glänzende Welt außerhalb? Etwa im verfallenen Schloß der bankerotten Adelsfamilie? Sein ganzer Bildungsgang besteht darin, daß er am Schluß zur Einsicht kommt, eine reiche Kaufmannstochter passe besser für ihn, als eine arme Baronesse. Ueberhaupt interessiert uns der Held, ein solider fleißiger Kommis, keineswegs in dem Maße, daß uns seine innere Bildungsgeschichte zu fesseln oder gar zu spannen vermöchte. Nicht dieser ziemlich beschränkte Telemach des Kontores, sondern sein geistvoller Mentor, Herr von Fink, den wir meistens vergebens bei seiner Arbeit suchen, ist die interessante Figur des Romans. Doch Herr von Fink macht keine Entwickelung durch. Er ist von hause aus fix und fertig mit seiner Weltanschauung; er verachtet das Vorurteil des Standes, macht aber mit, was zum guten Ton gehört, und behagt sich darin; er besitzt eine feine Jovialität voll köstlicher Einfälle, gehört aber zu jenen unangenehmen Gesellen, denen man im Leben gern aus dem Wege geht, weil die geistige Ueberlegenheit, die sie herausfordernd zur Schau tragen, auf keinem wahren Verdienst beruht, sondern nur eine durch die Sicherheit äußerlicher Lebensroutine und Weltbildung hervorgerufene Schein-Genialität ist. Darf man daher nach der Wärme, mit welcher die Charaktere behandelt sind, auf die Sympathien des Autors für einen oder den andern seiner Helden schließen: so sind Freytags Sympathien keineswegs bei dem soliden Bürgertum, sondern bei dem unter seinen Fahnen abenteuernden Junkertum; eine Voraussetzung, die um so begründeter erscheint, wenn wir erwägen, daß Herr von Fink aus derselben „Form“ hervorgegangen ist, in welcher die früheren Lieblingshelden des Dichters, ein Saalfeld, Bolz u. a., ihre „fragwürdige Gestalt“ gewonnen haben.

Wenn es daher ein Mißgriff der kritischen Firma war, „Soll und Haben“ für einen großartigen sozialen Tendenzroman zu erklären, so ist es nicht minder ungeschickt, das Werk als eine verbesserte Auflage des „Wilhelm Meister“ zu verherrlichen.

Der große Erfolg, den es errungen, ging aus anderen Motiven hervor, und auch seine wahren Verdienste sind anderer Art. Nach einer Zeit politischer Erhitzung war eine Epoche gleichgültiger Abspannung eingetreten. Auch der deutsche Roman hatte sich abgearbeitet an Ideen und Empfindungen und Problemen aller Art. Ueber Staat und Kirche, über Herz und Welt war so viel in Vers und Prosa gedichtet worden, daß selbst strebsame Geister „ideenmüde“ wurden, während die große Masse nach

wie vor dem täglichen Erwerb nachging. Der Rückschlag mußte auch in der schönen Litteratur eintreten, „Soll und Haben" war sein durchgreifender Ausdruck. Den Dorfgeschichten folgte die „Stadtgeschichte" κατ' ἐξοχήν. Der Roman stellte sich auf den volkswirtschaftlichen Standpunkt, welcher der großen Masse am vertrautesten ist; denn es ist der Standpunkt ihrer Interessen und ihres Verkehrs. Wie anders sah auf einmal die Welt aus, als sie dem „im schönen Wahnsinn rollenden" Auge der Poeten erschienen war! Allgemeine Gedanken über Welt und Leben und menschliches Schicksal wurden von der Schwelle des Romans verwiesen; die geistigen Richtungen, wie sie aus dem lebendig frischen, echt deutschen akademischen Leben hervorgehn, fanden in ihm keinen Platz; denn die Nationalökonomie rechnet nicht mit solchen „imponderabeln" Größen. Was sie interessiert, das ist die kaufmännische Praxis, der Börsen- und Wechselverkehr, der Woll- und Holzhandel, das Verhältnis der Landwirtschaft zur Industrie, des Kapitals zur Arbeit; und der Gegensatz zwischen dem guten und schlechten Prinzip, der durch die Welt geht, erscheint ihr als der Gegensatz zwischen guter und schlechter Wirtschaft. Wer erkennt hier nicht die Angelpunkte des Freytagschen Romans wieder? Auch der Kampf in der Brust seines Helden, der Kampf zwischen der Neigung zu Lenore oder Sabine ist kein leeres Spiel der Empfindungen; er läßt sich auf eine volkswirtschaftliche Formel zurückführen: Anton entscheidet sich für die solide bürgerliche und nicht für die verfallene adelige Wirtschaft. Und wie unverkennbar war der Gegenschlag gegen die politische Lyrik und die Tendenz-Poesie! Platen, Herwegh, Lenau, Beck hatten „die Polen" in Elegien und Dithyramben verherrlicht; Freitag schildert uns in den breitesten und am wenigsten erquicklichen Partien seines Werkes einen polnischen Aufstand als ein erhitztes und widerwärtiges Durcheinander, vor allem aber die unsaubere, schlechte, polnische Wirtschaft, welche einer Reinlichkeit liebenden Muse und ihrer das eigene Werk so peinlich abstaubenden Geschäftigkeit unerträglich sein mußte. Unsere Lyriker hatten ihre Harfen mit Lord Byron an Babels Trauerweiden aufgehängt; in unseren Salon- und Emanzipationsromanen spielte das Judentum eine geistig bedeutsame Rolle. Der national-ökonomische Dichter macht die „Börse" zum Atelier, in welchem er seine jüdischen Porträts malt. Veitel Itzig, ein Spekulant, dem jedes Mittel heilig ist, das zum Zwecke führt: das ist der neue Ahasver, losgeschält aus allen Hüllen der poetischen Maskerade, der wahre „ewige Jude," die Spelunke des Verbrechers seine Heimat, sein Grab ein — schmutziger Stadtkanal. Der schöngeistige Salon der Juden aber, der Salon des Bankier Ehrenthal, wird in seiner hohlen Nichtigkeit persifliert.

So den Neigungen und Abneigungen der großen Menge schmeichelnd, Tendenzen belächelnd, die in der jungdeutschen Sturm- und Drangepoche eine so breite Geltung gewonnen hatten, die bürgerliche Prosa des Lebens verherrlichend, Fleiß, Tüchtigkeit, Arbeit, alle Güterquellen, welche das Volksvermögen vermehren — mußte der Roman einer gegen Ideen und Tendenzen verstimmten Zeit, welche, in ihren großen Bestrebungen gescheitert, nur das Nächste und Erreichbare erreichen wollte, nicht das größte Aufsehen machen? Hierzu kam, das nicht weniger als der Inhalt die Behandlungsweise das Publikum fesseln mußte; denn der Geschmack des Tages ist der genrebildlichen Darstellung zugewendet, und das ist das Feld, auf welchem sich Freytags Talent mit unbestreitbarer Meisterschaft bewegt. Wenn wir den Roman als eine Reihe von Genrebildern, die an einen beliebigen Faden gereiht sind, betrachten, so kommen wir nicht nur seinem wahren Werte näher, als die aus- und unterlegenden Scholasten des Freytagschen Ruhmes, sondern wir treffen gewiß auch die Intentionen des Dichters, dem ja nur „das Behagen an fremdem und eigenem Leben" die begeisternde Muse ist. Wie Watteau malt er köstliche Genrebilder aus den Salons, man denke nur an den Backfischball; wie Teniers und Ostade stellt er Gruppen des Volkslebens dar; seine Kontoristen, seine Auflader sind treffliche Figuren; wie Rembrandt führt er jene düster beleuchteten Genrebilder des Judentums aus. Auch geistig überschreitet der Roman nirgends die Grenzen des Genrebildes; selbst die Empfindung, wo er sie schildert ist nur eine Blume, wie sie auf den Rabatten des Genrebildes blüht. Anton und Lenore — man sieht sie auf dem Rennschlitten des Freiherrn kutschieren; der Kommis will eben mit dem Pelzhandschuh leise über die Kapuze der reizenden Genossin fahren, als ein Hase aus dem Schneeloch aufspringt, drohend mit seinen Löffeln winkt, einen bedeutsamen Purzelbaum auf Anton zu macht, und dieser, die Warnung verstehend, seinen Pelzhandschuh zurückzieht. Anton und Sabine — man sieht den Ankömmling vor ihr knieen, während sie in ihrer Schatzkammer vor dem geöffneten Schranke steht, wo sie die neue Wäsche geordnet und rosenfarbene Zettel um die Nummern der Gedecke gebunden hat. Gerade diese maßhaltende Genremalerei, welche durch die Vorzüglichkeit eines feinen, gefeilten, anmutig, lächelnden Stils gehoben wird, eines Stils von saubersten Durcharbeitung, gibt dem Roman eine künstlerische Einheit, die nur eine falsche Betrachtungsweise durch das Aufdringen ungelöster, aber auch nicht aufgestellter Probleme zu trüben vermag.

Freilich, man darf nicht den Maßstab eines Gutzkowschen Gedankenepos an ihn legen, so wenig man die Helden des letzteren mit dem

Maße messen darf, welches für die Herren Pix und Specht so trefflich paßt!

Gustav Freytags zweiter Roman: „Die verlorene Handschrift" (3 Bde., 1865) ergänzt das Gemälde der „bürgerlichen Tüchtigkeit", welches uns „Soll und Haben" entrollte, durch die Darstellung eines neuen Kreises derselben. Dort bildete der Kaufmannstand, hier der Gelehrtenstand den Mittelpunkt des Bildes. Und wie dort dieser „bürgerlichen Tüchtigkeit", welcher die Zukunft gehört, die Aristokratie des Grundadels mit all ihrem verlockenden Reiz, aber auch mit ihrer in Verfall geratenen Herrlichkeit gegenübergestellt wurde, so tritt hier der „forschenden Gelehrsamkeit" das Hofleben gegenüber, dargestellt als ein innerlich zerrütteter, zukunftsloser Lebenskreis. Die gemeinsame Moral beider Romane ist, daß die Berührung dieses „tüchtigen Bürgertums" mit dem Adel und dem Hofleben dem erstern nur verhängnisvoll werden kann und zu einem Rückzug führen muß, der um so bewußter die Beschränkung auf den Kreis des eigenen Wirkens und Schaffens zur Lebensaufgabe macht.

Beide Romane suchen das deutsche Volk bei seiner Arbeit, der erste bei der materiellen im Kontor und Speicher, der zweite bei der geistigen auf dem Katheder und in der Bibliothek. Doch in beiden, wenngleich in dem zweiten nicht zu scharf gezogen wie in dem ersten, finden wir auch die Schranke, welcher der Tendenz dieser Romane eine tiefere Bedeutung raubt, eine Schranke, welche im wesentlichen die Schranke des Talents ihres Autors ist. Die bürgerliche Tüchtigkeit ist nicht mit ihren großen Weltperspektiven, sondern in kleinstädtischer Beengung aufgefaßt, der Handel nicht als Weltmacht, sondern als provinzialstädtischer Zwischenhandel, die Gelehrsamkeit nicht als eine die Tiefen des Alls ergründende Wissenschaft, sondern als eine nach verlorenen Manuskripten mit fieberhafter Spannung suchende Forschung. Es ist gewissermaßen der Kleinhandel der Wissenschaft, welchen der neue Roman uns vorführt. Dies hängt aber mit der Begabung Freytags zusammen, welche vorzugsweise für das Genrebild organisiert ist, so daß die Tendenzen, welche seiner auf das Große gehenden Bildung vorschweben, ihm unter der schaffenden Hand zusammenschrumpfen, um so mehr, als auch seiner künstlerischen Richtung die maßvolle Technik am höchsten steht und er, um dasjenige zu vermeiden, was die Stürmer und Dränger „Genialität" nennen, oft in den entgegengesetzten Fehler der Trivialität verfällt. Zwar läßt sich nicht verkennen, daß Freytag in diesem zweiten Roman mehrfach den Anlauf nimmt, die Anklagen seiner Verkleinerer zu entkräften, welche ihm Mangel an Gedankeninhalt zum Vorwurf machen. „Die verlorene Handschrift" enthält eine Menge von sinn-

vollen Betrachtungen über Welt und Leben, namentlich über die Macht und Herrlichkeit der Wissenschaft, während sich aus „Soll und Haben" keine einzige Sentenz von geistiger Tragweite entnehmen ließ, finden wir hier eine nicht unbeträchliche Zahl derselben. Doch das Motiv der Handlung selbst hat wenig teil an den schwungvollen Perspektiven, welche die Reflexionen entrollen: es ist eigentlich ein Lustspielmotiv, eine gelehrte Marotte und hat zur Faustschen Richtung des deutschen geistigen Strebens nur eine so zufällige Beziehung, wie die Motten, die der Baccalaureus im Pelz des großen Denkers entdeckt, zu diesem selbst. Nun glauben wir wohl in der Komposition des ganzen die feine Ironie zu bemerken, mit welcher der Dichter selbst die Korrektur dieser „Marotte" zuwege bringt; es erinnert diese Ironie vollkommen an die Ludwig Tiecksche Darstellungsweise. Der Held findet ein geliebtes, schönes Weib, wo er ein totes Manuskript sucht, und als er durch den Eifer, mit dem er dem ersehnten Funde nachjagt, sich und sie in Gefahr gebracht hat, als sie beide aus dieser Gefahr gerettet sind, da ersetzt bald darauf das Kind in der Wiege die unauffindbaren Kapitel des Tacitus. Selbst der Hund, der in der Höhle sich in die Fetzen des alten Meßgewandes gehüllt hat, macht ein sehr ironisches Gesicht dem gelehrten Professor gegenüber. Das Bedenkliche der ironischen Darstellungsweise liegt nur darin, daß dieselben Motive, die der Autor in dieser Manier auflöst, uns in eine an das Tragische grenzende Spannung versetzen sollen, während ein großer Teil der Leser ihnen von haus aus mit ironischer Haltung entgegentritt. Die auffallende Kühle, welche Freytags Muse gerade in der Darstellung leidenschaftlicher Szenen bewährt, trägt noch mehr dazu bei, die Schwächlichkeit der die Handlung bewegenden Motive hervorzuheben. Ueberhaupt ist die Erfindung des Dichters nicht reich; einzelne Gestalten, wie die alte Zigeunerin, sind doch abgeblaßte Romanfiguren, welche das Talent des Autors hätte verschmähen sollen. Die Gestalt des Fürsten tritt am meisten und mit dem schärfsten Gepräge hervor; aber gegenüber den kleinen Verhältnissen und Situationen, um die es sich handelt, wirft der taciteische Zuschnitt derselben einen zu tiefen Schatten und paßt nicht in die genrehafte Idylle, die sich um sie herumbewegt. Werner und Ilse sind kristallklare Charaktere von echt deutschem Typus; in ihnen bewährt sich eine Jungfräulichkeit des Geistes, welche Freytags Muse kennzeichnet. Ein Fülle köstlicher Genrebilder bildet die eigentliche Quintessenz des Romans und die unbestreitbare Domäne eines in ihr heimischen Talents, Genrebilder aus der Gelehrtenwelt und dem Kreis des bürgerlichen Lebens. Die feindlichen Hutfabrikanten geben Stoff zu einer anekdotischen Fülle, welche das Interesse an der

ernstern Handlung ganz überwuchert. Namentlich ist Hummel von echtem Schrot und Korn, wenn auch gegen den Schluß hin allzu effektvoll auf die Spitze getrieben. Einzelne zarte Liebessituationen, besonders im ersten Band, sind gleichfalls von gewinnendem Reiz. Im ganzen aber krankt das Werk an dem Mißverhältnis zwischen seiner idealen Bedeutung und der allzu beschränkten Situation, welche sie darstellen soll. Die moderne Wissenschaft hat tiefere Konflikte zu bewältigen, um ihre bürgerliche Tüchtigkeit zu bewähren, als diejenigen sind, in welche der Held des Romans gerät, der als Vertreter toter Gelehrsamkeit sein Lebensglück an eine „verlorene Handschrift" setzt, die er aufzustöbern sucht.

In jüngster Zeit hat sich Gustav Freytag der kulturhistorischen Erzählung zugewendet und Illustrationen zur deutschen Geschichte gegeben, deren poetischer Wert indes vielfach überschätzt worden ist. Daß er ein Bündel solcher Erzählungen, als einen großen zusammenhängenden Roman unter dem Titel: „Die Ahnen" (6 Bde., 1872—81) herausgibt, ist doch eine mißbräuchliche Anwendung des Romantitels; denn daß wir einen und denselben Stammbaum von Jahrhundert zu Jahrhundert herunterturnen, berechtigt nicht zu der Annahme, daß wir es dabei mit einem einzigen Roman zu thun haben, oder soll das große Nationalepos der deutschen Geschichte durch diesen Freytagschen Roman erschöpft werden und der Romantitel daher nur in bescheidener Weise den weniger volkstümlichen der Epopöe vertreten? Der erste Band enthält zwei Erzählungen: „Ingo" und „Ingraban"; „Ingo" spielt in grauer Urzeit, schildert uns gewissermaßen urhistorische Sitten des Thüringer Landes in einem meistens manierierten Stil, der oft gänzlich undeutsche und verzwickte, ja komische Wendungen zur Schau trägt; der Held ist der deutsche Jüngling als Idealfigur im Stil des Siegfried, nur statt in epischer Freskenmalerei in der Aquarellskizze ausgeführt. Dieser „Ingo" kehrt wieder als der „Ingraban," der zur Zeit des Heidenbekehrers Winfried lebt, als „Imo" in dem „Nest der Zaunkönige", welcher zu den Zeiten des Kaisers Heinrich II. in die Kämpfe der Vasallen gegen den Herrscher verstrickt wird und zuletzt in der Erzählung des dritten Bandes: „die Brüder des deutschen Hauses" als „Ivo", welcher in der Zeit der Hohenstaufen und der Kreuzzüge, unter der Regierung des Kaisers Friedrich II. lebt. Allen diesen Erzählungen ist außer dem typischen Charakter des Haupthelden, der sich nur durch eine kulturhistorische Mauserung in andere Kostümfarben hüllt, sonst aber eine korrekte Seelenwanderung durch alle Avataren durchmacht, gemeinsam die feine und vorsichtige Zeichnung bei Stoffen von heroischem Wurf und das ziemlich sich gleich bleibende Schema einer ärmlichen

Erfindung; statt des Gemäldes erhalten wir den Kupferstich und oft die Bleistiftzeichnung. Die Umrisse der Köpfe, Figuren und Gruppen selbst sind mit großer Sauberkeit zu Papier gebracht und für den Mangel an Phantasie entschädigt das künstlerische Maß der Darstellung, die Feinheit der Auffassung, die Trefflichkeit der genrebildlichen Schilderung und eine Naivetät, welche zwar hin und wieder von köstlicher Frische ist, aber ebenso oft mit Gewaltsamkeit nach den Lorbeeren der Homeriden hascht. „Ingo“ ist leider durch Archaismen entstellt, die nicht einmal das Verdienst altertümlicher Treue haben; sonst haben in diesem Roman viele Szenen einen frischen Zug und Schwung. Die Burgeroberung am Schlusse, die Katastrophe der „Nibelungen“, kehrt in den „Brüdern des deutschen Hauses“ wieder, die überhaupt die blasseste, oft ins langweilig Epische und gänzlich Spannungslose verlaufende von allen diesen Erzählungen sind. Der Charakter Friedrichs II. hat nur in einer Szene einen Zug von Größe; später im Orient wird er eine echte Tapetenfigur im Stile der „Historien“. Am meisten Frische hat „das Nest der Zaunkönige.“ Die Liebe des Helden führt zu reizenden Genrebildern, sowohl bei der ersten Begegnung, bei welcher der lateinische Citatenborn sprudelt, wie später bei der Begrüßung unter der Sommerlinde; nur sind die dargestellten Kämpfe durchaus historisch uninteressant und König Heinrich II. eine der gleichgültigsten deutschen Kaisergestalten.

Die folgenden drei Bände „der Ahnen“ führen uns in bürgerliche Kreise; denn die Nachkommen von Ingo und Ingraban haben ihren Adel abgelegt, und wir finden sie zunächst an der Weichsel wieder, nachdem wir den Sprung aus der Zeit der Kreuzzüge in das Reformationszeitalter gemacht haben. Es ist eine fast grillenhafte Erfindung des Dichters, die Nestlinge aus dem Nest der Zaunkönige in die Weichselstadt Thorn zu verlegen. Hier an den deutschen Ostgrenzen in einer deutschpolnischen Mischbevölkerung bricht sich der Strahl des reformatorischen Geistes, der aus den Landen in Deutschlands Mitte, aus Sachsen und Thüringen ausging, bereits in einem etwas trüben Medium; aber gerade die aus solcher Brechung hervorgehenden bunten Farbenreflexe haben etwas Anziehendes für die Genremalerei, welche nach neuen Stoffen und Farbenmischungen sucht. In „Markus König“ (1876) zeigt sich Freytag als tüchtiger Genremaler von Scharmützeln und Lagerbildern im Stil des Wouwermann und Francis van der Meuris. Markus König ist ein reicher Kaufmann in Thorn, unter dessen Ahnen sich Hochmeister des deutschen Ordens befinden; er stellt dem Hochmeister bei einem Besuche in Thorn seine Schätze zur Verfügung. Dies ist die einzige Situation des Romans, der größere

geschichtliche Perspektiven hat. Doch bedeutender tritt der Sohn von Markus, Georg, hervor, in seiner Liebe zur Anna, der Tochter des gutgezeichneten Magisters Fabricius. Auf diesen Genrebildern ruht ein poetischer Duft; die Besuche Georgs bei der Geliebten sind ansprechende Interieurs; die Gartenszene erfreut durch ihre Innigkeit. Händel mit den Mönchen und Polen zwingen Georg, die Stadt zu verlassen. Anna folgt ihm; die Ehe vor der Trommel und die Liebe unter und über der Leiter haben sogar einen pikanten Beigeschmack; doch im ganzen ermüden diese Landsknechtsszenen, und auch die Reisebilder, die der Dichter bei Georgs Ritt durch deutsche Lande entwirft, haben nur den Wert eines touristischen Albums. Luther, der die Liebenden am Schluß einsegnet, ist keine quellfrische Gestalt, sondern ein Mosaikbild aus den bunten Steinchen seiner Predigten, Tischreden und Streitschriften zusammengestellt, aber schlimmer als dies, höchst langweilig.

Die folgenden zwei Erzählungen, welche Freytag unter dem Titel: „Die Geschwister" (1878) zusammengefaßt hat, sind wohl die unbedeutendsten der Sammlung; die erste: „Der Rittmeister von Alt-Rosen" spielt gegen Schluß des dreißigjährigen Krieges; der Held ist ein Rittmeister, der jene deutschen Truppen des Herzogs Bernhard von Weimar kommandiert, die sich nach dem Tode des Feldherrn von Frankreich lossagten und durch die deutschen Lande abenteuerten. Es sind Lagerbilder im Stil des Simplizissimus, aber ohne das satte Kolorit dieser derbzugreifenden Sittenschilderungen. Die Frauengestalten, Regina und Judith, haben etwas Mystisches, Somnambules; die letztere wird in einen Hexenprozeß verwickelt, der mit chronikenhafter Nüchternheit erzählt wird. Die Nachtseiten des Seelenlebens, das Dämonologische darzustellen, ist der Muse Freytags versagt; sie hat nichts Traumhaftes, nur taghelles Behagen. Wenn der „Rittmeister von Alt-Rosen" sich nur durch den künstlerisch-vornehmen Stil über die Erzählungen von Tromlitz erhebt, die auch im dreißigjährigen Kriege spielen, so kann die zweite Geschichte: „Der Freikorporal des Markgrafen Albrecht" nur als ein Bündel Anekdoten aus der Zopfzeit angesehen werden, das mit einem lockeren Faden zusammengeknüpft ist.

Frischer und anziehender ist die letzte Erzählung: „Aus einer kleinen Stadt" (1880); sie spielt im Laufe dieses Jahrhunderts, etwa von 1806 bis nach 1848; der Vater, Arzt in einer kleinen Stadt, beteiligt sich an dem Kampfe gegen die Franzosen, sowohl unter den Freischaren, die sich in Glatz versammelt hatten, wie in den Befreiungskriegen; der Sohn, seines Zeichens ein Journalist, wird in die Berliner Märzrevolution

mitverwickelt. Die Erzählung selbst ist etwas spannender als die früheren und einzelne Schilderungen haben poetischen Wert. Daß freilich der letzte Enkel Ingrabans, den man anfangs auf deutschem Throne suchte, von dem Dichter in einem Redaktionsbüreau in der Gesellschaft von Bolz und Konsorten untergebracht wird, war eine auffallende Ueberraschung.

Die „Ahnen“ suchen das deutsche Volk nicht bei seiner Arbeit, nur bei seiner Kriegesarbeit; denn Kämpfe und Schlachten bilden den Hauptinhalt der sechs Bände dieser Erzählungen. Wenn in den ersten Bänden Freytags Talent sich Stoffe gewählt, die seiner Tragweite nicht entsprachen, so decken sich in den letzten Bänden Inhalt und Darstellung und der Trumpf des Genrebildes wird offen ausgespielt.

Freytags kulturhistorische Tendenzen überwiegen bei weitem seine poetischen Neigungen; die Aquarellskizze ist geeignet für die kulturhistorische Illustration, nicht für Darstellung des Großen und Heldenhaften. Das Verdienst dieser Erzählungen beruht darin, ein ansprechender Bildersaal zu Freytags ernsten Werken zur deutschen Kulturgeschichte zu sein, nicht in ihrem selbständigen poetischen Wert.

Ein anderer moderner Romanautor, Robert Prutz, dessen lyrische und dramatische Leistungen wir schon gewürdigt, hat zwar kein so umfassendes Totalbild unseres Lebens und unserer Zeit gegeben, wie Gutzkow, aber doch einzelne Lebenskreise teils mit objektiver Treue, teils mit satirischer Schärfe dargestellt. Prutz ist eine radikalere Natur, als Gutzkow, von größerer Energie und Bestimmtheit, aber ohne diese Weichheit des Gemütes und die subtile Feinheit des Verstandes, welche über Gutzkows Schriften jenen Reichtum von Schattierungen ausbreitet. Dennoch ist der größere Roman von Robert Prutz „das Engelchen“ (3 Bde., 1851), von großer künstlerischer Einheit und Geschlossenheit und von geistreicher Erfindung. Freilich spielen auch hier die Verwickelungen der Deszendenz eine große Rolle; aber jene Partie des Romanes, welche auf dem Diebstale der Papiere und Maschinenpläne beruht, ist geistreich erdacht und durchgeführt. Auch sind überall die ethischen Grenzen mit Strenge eingehalten, und über jeden kommt das Schicksal seiner eigenen Thaten. Der Stil von Prutz hat etwas Breites, Behagliches; er ist reich an ineinander geschachtelten Perioden. Wo ein Gefühl, eine Leidenschaft dargestellt wird, da vermißt man wohl die Konzentration, da sind es zu weit ausgebreitete Ranken der Reflexion, welche die Blüte und die Frucht überwuchern; aber wo es sich um epische Schilderung der äußeren Welt handelt, oder um satirische Beleuchtung sozialer und politischer Zustände, da ist diese behagliche Ruhe, die jede humoristische Masche aufhebt, die, was das eine

Kapitel fallen läßt, im nächsten verwertet, von wohlthätiger Wirkung. Prutz hat eine vorzugsweise satirische Ader; seine Satire trifft unmittelbar, ohne ironische Maskeraden; sie ist von praktischer Schlagkraft. „Die politische Wochenstube“ sowohl, als auch die besten Gedichte von Prutz haben diesen Charakter. So bläst seine Satire auch in den Romanen mit großer Gemütlichkeit die Kohlen an, auf denen ihre Märtyrer geröstet werden. Prutz liebt die etwas altfränkischen Pluderhosen, in denen die Satire von Swift und Rabener ging, die Monologe des Autors, die Apostrophen an die Leser, ohne über diesen Extrablättern die objektive Satire zu vernachlässigen, welche aus dem Behagen der Charaktere und der Verkettung der Begebenheiten selbst hervorspringt. Auch ist diese Satire nicht auflösender Art, nicht letzter Zweck, wie die Satire Heines; sie gefällt sich nicht in der kecken Verhöhnung jedes festen Inhaltes; sie steht auf dem Boden der freien geistigen Entwickelung und kämpft mit den Schatten des Pietismus, der Reaktion und mit der ganzen unfreien Selbstgefälligkeit einzelner Stände, welche im Genusse ihres eximierten Daseins verlernt haben, an das allgemeine Wohl zu denken. Die Richtung des neufranzösischen Romanes hat auch Prutz den Anstoß zu seinen Schöpfungen gegeben; das Proletariat steht bei ihm im Vordergrunde; aber er begnügt sich nicht mit einer realistischen Schilderung, wie die Franzosen; er sucht für die äußere Welt einen geistigen Mittelpunkt. Im „Engelchen“ bewegen wir uns in einem Fabrikdistrikte; das Leben der Arbeiter, das Verhältnis zwischen den Fabrikanten und den Arbeitern, die Poesie des Maschinenwesens wird geschildert; denn alles wird Poesie, woran der Mensch sein Herz hängt, und auch die Industrie hat ihre Tragödien, ja sogar ihre elegische und sentimentale Poesie. „Das Engelchen“ vertritt die Idealität des Gemütes, welches über diesen düsteren Zuständen einer mühselig arbeitenden Bevölkerung, über dieser dumpfen Welt der materiellen Interessen verklärend schwebt. Freilich erscheint uns in diesem Romane, wie auch in dem Roman: „der Musikantenturm“ (3 Bde., 1855), die breite und derbe Ausführung eines großenteils wüsten Volkslebens in poetischer Hinsicht mißlich; denn Not und Elend, Liederlichkeit, Verworfenheit, Unbildung, Rohheit wirken an und für sich abstoßend, und es ist schwierig, hier die Treue der Darstellung mit jenem Reize zu vereinigen, dessen die Poesie und selbst der Roman, wenigstens nach unserer Ansicht, nicht entbehren kann, ohne ganz zur schalen, nackten Prosa herabzusinken. Einzelne humoristische Streiflichter, eine Beleuchtung von innen heraus oder ein überfliegender Schwung des Gemütes helfen leicht über diese Klippen der Lebensprosa hinweg; aber die Satire von Prutz ist zu ernst,

zu handfest, um nicht die Welt, die sie schildert, gleich mit allen Wurzeln und aller daran hängenden Erde herauszuheben. So begegnen uns im „Musikantenturm" die massivsten Pitaval-Charaktere, welche der Dichter mit unerschütterlicher Derbheit durch die entsprechenden Situationen hindurchführt; aber auch in diesem Romane finden wir, wie im „Engelchen," eine künstlerische Einheit der Handlung im Grundgedanken und eine gewandte Herbeiführung der Katastrophe, in der sich nicht bloß die äußerlichen Knoten der Handlung zusammenfinden, sondern aus der auch ein plötzliches Licht über die innere, gedankenvolle Gliederung des ganzen ausströmt. Wenn man früher dem Lyriker und dem Dramatiker Prutz den Vorwurf machte, daß seine Gestalten zu wenig Fleisch und Blut besitzen, so muß man diesen Vorwurf wohl gegenüber den durchaus realistisch gezeichneten Charakteren seiner Romane zurücknehmen. Seine Männer und Frauen aus dem Volke leiden im Gegenteile eher an einem zu robusten Wesen. Dagegen sind die sozialen Zustände der gebildeten Kreise vortrefflich dargestellt, wie z. B. die verschuldete Existenz eines gebildeten Beamten, der ein großes Haus macht. Am meisten auf ihrem Terrain bewegt sich die Satire von Prutz in der Darstellung jener eigentümlichen modernen Tartüfferie, welche auch Gutzkow in den „Rittern vom Geiste," im „Urbild des Tartüffe," in „Lenz und Söhne" und seinem Romane, „die Diakonissin," mit unablässigen Angriffen verfolgt. Diese moderne Heuchelei war in letzter Zeit nicht mehr sporadisch, keine Einzeltugend, wie zur Zeit der alten Tartüffes; sie war epidemisch und lag in der Atmosphäre unserer Kultur, in welcher die gewaltsame Betonung von Prinzipien, die der Gegenwart widerstreben, nicht bloß „zum guten Tone" gehörte, sondern auch in staatlicher Beziehung maßgebend auftrat. Wo die Heuchelei in Masse an der Tagesordnung ist, da tritt sie im einzelnen mit besonderer Virtuosität hervor. Solche Gestalten herauszugreifen, ist ein gutes Recht der Dichter, welche der Nachwelt keinen bedeutsamen Zug unserer Epoche verhehlen dürfen. Einzelne Gestalten aus diesem Kreise in seiner weitesten Bedeutung, wozu wir auch die Parteibuhlerei und Gesinnungsphrasenhaftigkeit einiger Herren von Kanzel, Katheder und Büreau rechnen, welche in den Stürmen verhängnisvoller Jahre ihren Kompaß verloren hatten, schildert uns Prutz in seinem satirischen Zeitromane „Felix" (2 Bde., 1851), in welchem der Humor des Autors in gedehntester Breite, die Hände in den Hosentaschen, durch eine Welt von Illusionen wandelt, die bald bis auf das letzte Stümpfchen heruntergebrannt waren, und uns dabei die komischen Verwickelungen und kaleidoskopischen Verschiebungen, in welche die verschiedenen Stände und Parteien zueinander geraten, nicht ohne joviale

Laune schildert, wenn auch manches Nebensächliche von diesem „Humor mit vollen Backen" zu volltönig ausposaunt wird. „Helene, ein Frauenleben" (3 Bde., 1857) und „Oberndorf" (3 Bde., 1862) sind etwas zu breit gehalten; der letzte Roman ist aber reich an Situationen, welche das Gemüt ergreifen.

In gleicher Weise modern, den Lebensfragen der Zeit zugewendet, ist ein anderer Autor, Levin Schücking (geb. 1814 zu Clemenswerth, einem Jagdschloß des ehemaligen Bistums Münster, lebt seit 1852 auf dem Gute Sassenburg bei Münster), dem es zwar an jener Konsequenz und Festigkeit des Denkens fehlt, welche den Werken von Robert Prutz eine so große Sicherheit gibt, der aber mehr Maß, Takt und Eleganz der Form besitzt. Schückings Romane haben alle einen provinziellen Hintergrund, wodurch die Anschauungen und Schilderungen an Klarheit, die Charakteristik an Bestimmtheit gewinnt. Westfalen, das Land der heiligen Feme, der roten Erde, der gewaltigen Eichenkämpe und zerstreuten Bauernhöfe, ist das Land der Tradition, die sich hier zu festen und ehrwürdigen Gestalten verkörpert hat. Hierher hatte schon Immermann das Bild seines Dorfschulzen mit dem Schwerte Karls des Großen verlegt. Diese ehrwürdigen provinziellen Erinnerungen haben indes nicht bloß eine lokale Bedeutung; in dieser kernigen Rüstigkeit des Volkscharakters lebt der ursprüngliche deutsche Geist fort in seiner unbefangenen Kraft. Die Verlockung, diese patriarchalische Idylle ebenso unbefangen abzuschreiben, mußte dem Romandichter nahe liegen; und in der That hat Schücking nicht bloß dem landschaftlichen Hintergrunde, so eintönig er scheinen mag, dichterische Schönheiten abgewonnen, sondern auch der festwurzelnden lokalen Sitte originelle Motive der Handlung entlehnt. Wie ergreifend ist z. B. in „Ein Sohn des Volkes" (2 Bde., 1849) jene Situation, in welcher der junge Lambert, der französischer Offizier geworden ist, in die Heimat zurückkehrt und von seinem eigenen Vater, dem Schulzen Kersting zurückgewiesen wird von der Schwelle des väterlichen Hauses! Wie glücklich ist hier der Tag des Schwingfestes gewählt, um durch den Hintergrund der nationalen Sitte den Kontrast zu erhöhen und dem Bilde des Vaterlandsfeindes das wirksamste Relief zu geben! Doch Schücking geht nirgends in der Idylle auf; er hebt sie durch weltgeschichtliche Kontraste, durch geistige Bewegung. In die Baumgruppen der alten „Kämpe", in die behaglich eingefriedigten Zustände des Landes dringt nicht bloß der Schein der alten Sonne, die den Vätern geleuchtet hat seit der Cherusker Zeiten, einem Volke, das fröhlich „das enge Gesetz seiner Fluren" teilt; auch die neue Sonne des Geistes wirft ihren Glanz herein; der Tradition tritt

die Emazipation gegenüber, welche in ihren verschiedensten Gestalten, in ihren gerechten Ansprüchen, Auswüchsen und Ueberspanntheiten die bewegende Seele, das treibende Motiv der Schückingschen Romane ist. Die Tradition gibt eine reiche Realität von Gestalten und Zuständen, ergiebig für die Plastik und Charakteristik; die Emanzipation gibt das geistige Fluidum, das diese Welt und ihre starren Massen bewegt. Der Stil von Levin Schücking ist glatt, maßvoll, zierlich, harmonisch, ohne alles Kecke, Verletzende, aber auch ohne alles Gewaltige und Blendende. Schücking ist keine dämonische Natur, die mit Vorliebe in den Tiefen des Geistes und seinen schneidensten Gegensätzen schwelgt. Nirgends beleidigt er den guten Geschmack; nirgends in der Charakteristik, in der Schilderung setzt die anmutige Bestimmtheit seiner Darstellung grelle Lichter auf; aber nirgends empfinden wir auch eine tiefere Anregung, nirgends sehen wir jene magische Beleuchtung, mit welcher der Genius die Welt und das Leben erhellt. Die Emanzipation ist bei ihm die Befreiung des Individuums von der Bevormundung der Familie und des Standes, eine Idee, die in dem Romane: „die Königin der Nacht" (1852) trotz einzelner etwas abenteuerlicher Verwickelungen am schlagendsten hervortritt; ebenso die Befreiung des Standes von seiner eigenen Tyrannei und Abgeschlossenheit, von der chinesischen Mauer des Vorurteils, eine Idee, welche in „den Ritterbürtigen" (3 Bde., 1846), dieser Iliade der westfälischen Autonomen, deren Göttermaschinerie die feudalen Ideen bilden, in humoristischen Charakterbildern und Situationen durchgeführt ist. Die Intriguen der herrschsüchtigen Allgunde von Quernheim, die brüllende Eisenfestigkeit des blind am Seil herumlaufenden Freiherrn von Mainhoufel, die faustrechtliche Tapferkeit des Herrn von Sasseneck und seine humoristische Burgbelagerung, das abenteuerliche Vagabundentum des Herrn von Finkenberg bilden eine Gruppe mittelalterlicher Interessen und Charaktere, welche durch die Liebe zwischen dem aufgeklärten Valerian, der über die dicken Mauern hinaussieht, und Theo einen modern-menschlichen Kontrast erhält. Es fehlt diesem Romane indes das frische und freudige Leben, das in „Ein Schloß am Meer" (2 Bde., 1843) und in „Eine dunkle That" (1846) in der springenden und spannenden Weise der Erzählung und später besonders in dem Romane: „der Bauernfürst" (2 Bde., 1851) anmutender hervortritt. Die drei Romane Schückings: „Ein Staatsgeheimnis" (3 Bde., 1854), „der Held der Zukunft" (1855) und „der Sohn eines berühmten Mannes" (1856) lassen sich bei aller Verschiedenheit doch unter einen gemeinsamen Gesichtspunkt bringen. Es ist dieselbe Stimmung, die wir in ihnen finden, die Wehmut über das Mißverhältnis

zwischen dem guten Willen und dem ihm beschiedenen Erfolg, zwischen anscheinend berechtigten Ansprüchen an das Leben und der kläglichen Weise, wie das Leben ihnen Genüge leistet. Da sehen wir im ersten Romane einen Königssohn, Ludwig XVII.! Mit welchen kleinlichen juristischen und polizeilichen Intriguen hat er zu kämpfen, während er nach des Dichters Darstellung der rechtmäßige Erbe eines Thrones ist; wir sehen im letzten Werk den Sohn des berühmten Reitergenerals Johann von Werth, der als Erbe eines so großen Namens mit leidenschaftlicher Erhitzung dem Ruhme nachjagt, um des Vaters würdig zu sein, und dabei auf Irrwegen ruhmlos untergeht. Und auch der „Held der Zukunft" führt uns Charaktere des modernen Salonlebens vor, deren ursprüngliche Begabung sie auf hohe Ziele hinweist, die sie aber durch Zugeständnisse an die Welt und das Herz verfehlen.

Aus der großen Zahl der Romane, welche der produktive Autor in dem letzten Jahrzehnt veröffentlicht hat*), heben wir noch drei der bedeutendsten hervor. In dem trefflichen Romane „Schloß Dornegge oder der Weg zum Glück" (4 Tle., 1868) hat Schücking einen Grundgedanken durchgeführt, der sich für romanhafte Behandlung eignet, indem er eine ganze Entwickelung, einen Lebensgang beherrscht. Eine Entwickelung aber darzustellen, ist eben die Aufgabe des Romans. Das Glück wird mit vielen Millionen der Tochter eines reichen Industriellen in die Wiege gelegt; sie verschmäht aber dies fertige Glück, sie erkennt es nicht an; sie sucht es sich selbst zu erobern, und es gelingt ihr nach einem abenteuerlich bewegten Leben. Diese geistreiche und liebenswürdige Eugenie von Chevaudin kommt sich bejammernswert vor unter ihren entsetzlichen Schätzen; „die Pactolusflut droht ihr", wie sie selbst schreibt, „an die Kehle zu steigen und sie zu ersticken". Hierzu kommt, daß der Kreis, in dem sie lebt, mit seiner kirchlichen Richtung eine tyrannische

*) „Die Marketenderin von Köln" (3 Bde., 1860) mit einer sehr frischen und genrebildlichen Introduktion und kecken Führung der Fabel; „die Geschworenen und ihr Richter" (3 Bde., 1861); „Frauen und Rätsel" (2 Bde., 1864), originell erfunden und doch einleuchtend motiviert, mit manchen pikanten Streiflichtern auf die Verhältnisse des Adels und der kleinern Höfe; „Eine Aktiengesellschaft" (3 Bde., 1867); „Verschlungene Wege" (3 Bde., 1867); „Herrn Didiers Landhaus" (3 Bde., 1872); „Das Recht des Lebenden" (3 Bde., 1880); „Feuer und Flammen" (3 Bde., 1875); „Der Erbe von Hornegg" (3 Bde., 1878): alle phantasie- und erfindungsreich, wenn auch die Erfindung bisweilen zu phantastisch und keck ist. „Krieg und Frieden", Novellenbuch (3 Bde., 1872); „Gesammelte Erzählungen und Novellen" (6 Bde., 1859—65); „Ausgewählte Romane" (12 Bde., 1864).

Wirkung auf ihr Gemüt ausübt; sie aber hat einen freiern Sinn und will sich nicht unbedingt gefangen geben in das, was man sie lehrt; sie fragt sich: „Sollen wir zum ewigen Dienste unter den Feststellungen früherer Jahrhunderte geborene Geschöpfe sein, oder sollen wir nach dem Wissen und der Thätigkeit sterben, welche Erkenntnis und Herrschaft geben?“ Eugenie entflieht also diesen Kreisen und erscheint, um sich selbständig zu bewähren, als Gouvernante und Hauslehrerin auf Schloß Edern. In der Schilderung einer westfälischen Adelsfamilie und der westfälischen Zustände überhaupt ist Levin Schücking in seinem eigensten Element. Die stolze Gräfin, der Graf mit dem naiven Mutterwitz, der hochmütige und doch geldgierige Grafensohn, der ganze aristokratische Kreis, der Prinz Seraph mit seiner wandernden Besserungsanstalt bilden eine anziehende Gruppe von Gestalten. Doch aus der Lustspielatmosphäre drängt die Handlung bald zu ernstern Katastrophen, die allerdings zum Teil etwas gewaltsam herbeigeführt erscheinen und sich im Verlaufe des Romans stets in Gestalt äußerer Attentate wiederholen. Die Partie, deren Einsatz Eugeniens Herz und Hand ist, wird von drei Bewerbern gespielt. Der Grafensohn Boto von Edern spielt sie in raffiniertester Weise; er spornt einen Wüstling an, das Mädchen auf einsamer Flußinsel zu überfallen, um dann als ihr Ritter aufzutreten. Doch der Plan mißglückt, indem der zweite Bewerber, der ideale Held des Romans, Dankmar, zuvorkommt und das Mädchen durch einen Schuß aus den Händen des Zudringlichen befreit. Boto selbst fällt einem spätern Attentat und einem Mißverständnisse zum Opfer. Dankmar aber, der Erretter, muß entfliehen; Eugenie rüstet ihm einen Dampfer, auf dem er Neapel erreicht. Hier trifft er mit dem dritten und ältesten Bewerber um Eugeniens Hand, dem Baron Jauffroi de Montenglaut, zusammen, der, ebenfalls aus einer Familie der haute-finance entsprossen, sich ruinierte, um seine Verachtung gegen das Geld zu zeigen und den Verdacht von sich abzuwenden, als ob Eugeniens Millionen ihn bestimmten, um sie zu werben. Jauffroi ist einer der dämonischen Charaktere, ein materialistisch gesinnter Sohn der Zeit und von allen ihren destruktiven Theorien durchdrungen; er übt auf Eugenie eine unheimliche, aber doch fesselnde Wirkung. So steht die Partie zwischen Dankmar und Jauffroi, bis nach manchen Abenteuern und Katastrophen der erstere den Sieg davonträgt. Eine Häufung des Abenteuerlichen und Gewaltsamen ist in der Führung der Handlung nicht zu verkennen. Doch dies wird bei weitem ausgeglichen durch den geistvollen Inhalt des Romans, durch die graziöse Darstellung und die Lebendigkeit, mit welcher die spannende Handlung sich fortbewegt. Einzelne Genrebilder,

wie z. B. gleich die Ouverture im Hofe des Bildhauers, sind von frischester und ansprechendster Haltung.

Auf geschichtlichem Gebiete bewegt sich der Roman: „Luther in Rom“ (3 Bde., 1870); er behandelt eine interessante Episode aus dem Leben des großen Reformators und stellt sie von haus aus in die richtige historische Bedeutung. Wenn uns Luther in der Hauptstadt des Katholizismus vorgeführt wird, so wollen wir die Eindrücke miterleben, welche die Weltherrscherin mit all dem Luxus und der Herrlichkeit der Künste auf das Gemüt des einfachen deutschen Mönchs macht. Und diese Eindrücke müssen derartig sein, daß wir die Keime der Reformation in ihnen wiederfinden, daß wir aus denselben uns die entscheidende That des revolutionären Augustiners erklären können, durch welche die europäische Welt aus ihren Angeln gehoben, und Roms Macht in dem halben Weltteile gebrochen wurde. Große Gedankensymphonieen können uns das nicht erklären, wohl aber die eigenen Erlebnisse und Abenteuer Luthers, wenn sie in glücklicher, zweckentsprechender Weise erfunden sind. Und hierin zeigt unser Autor eine große Feinfühligkeit. Wir begleiten Luther in ein von vielen Kirchenfürsten besuchtes Zauberfest, bei welchem nackte lebende Bilder aus der Mythologie, von willigen Schönen ausgeführt, eine Hauptrolle spielen. Und Luther, der sich in den Garten der Villa verirrt hat, sieht diese Bilder nicht einmal in der ästhetischen Glorie, in welcher sie sich auf der Schaubühne dem Publikum zeigen; er sieht die Vorbereitungen und Nachwehen der plastischen Schaustellung und erhält so nur einen wüsten, keinen verführerischen Eindruck. Dann sehen wir Luthers Begegnung mit dem Herrn der Christenheit, der uns gleichsam in Schlafrock und Pantoffeln vorgeführt wird; wir begreifen vollkommen, wie ihm aller Respekt vor dem Haupte der Kirche verloren geht, das gegen die theologischen Untersuchungen eine lebhafte Abneigung, dagegen desto größere Neugier in bezug auf die Enthüllung der Privatgeheimnisse seiner lieben Römer verrät. Geistreich durchgeführt ist die Begegnung zwischen Luther und dem Maler Raffael: jener fühlt sich unsicher und unbehaglich in der verführerischen Welt der Schönheit, welche ein den Bilderkultus so mächtig förderndes Genie erschafft. Andere abenteuerliche Erlebnisse, in denen der romanhafte Reiz des Werkes liegt, die Begegnungen des deutschen hochadeligen Egino, dessen Liebe zu einer Enkeltochter der Hohenstaufen, sein Aufenthalt in den Pönitenzzellen des Klosters, das verhängnisvolle Zusammentreffen in den unterirdischen Gängen: alle diese Erfindungen des Romandichters, welche Luther nur als Zuschauer miterlebt, dienen dazu, ihm das Treiben in der ewigen Roma von seiner unheimlichen Nachtseite aus zu zeigen. Die Scheinehe mit dem Toten ist

wohl die grellste Partie des Romans, ein stark wirkendes Sensationsmotiv. Bedeutsam erscheint, daß die Enkelin der Hohenstaufen dem deutschen Mönche das Vermächtnis Friedrichs II., eine reformatorische Streitschrift des freigeistigen Kaisers übergibt, welche den Funken zu seiner weltbewegenden That in die Seele des Mönchs wirft. Ein poetisches Bild ist Irmgard, sie gehört in die große Mignonrubrik des deutschen Romans. In der Charakteristik Luthers selbst hat sich der Autor aller modernen Zuthaten begeben; der deutsche Reformator erscheint mit seiner Glaubensfestigkeit, ja mit aller oft engherzigen Einseitigkeit derselben, welche die moderne Welt fremdartig gemahnt und hier und dort auch unsere Teilnahme für die begeisterten Ergüsse des Helden erlahmen läßt.

In seinem Roman: „die Heiligen und die Ritter“ (4 Bde., 1873) führt uns Levin Schücking wieder auf den Boden seiner eigenen Heimat; doch erscheinen die naturwüchsigen Gestalten der roten Erde hier in neuem Lichte, wie ja die fortschreitende Zeit aus ihrer Laterna Magika immer neue Beleuchtungseffekte ausstreut. So ist es jetzt der große Kirchenstreit, der die Gemüter in Bewegung und Unruhe versetzt; wir sehen die Ritter, die Heiligen und vor allen die Frauen mit ergriffen von diesen Konflikten; wie sie sich zur neukatholischen Kirche des Vatikan stellen: das ist die geistige Grundfrage, welche in alle romanhaften Verwickelungen hereinspielt. Diese sind zahlreich und bunt genug; in Motiven und Situationen des Romans herrscht eine romantische Abenteuerlichkeit; es fehlt nicht an falschen Klausnern, an Entführungen auf schnaubenden Rossen, und der Ueberfall des westfälischen Altertumsvereins durch muntere Junker verwebt in den Roman eine Humoreske im Stil der Don-Quixotiaden. Zu tadeln ist die Verwirrung des Interesses durch allzu zahlreiche Fäden und der Mangel eines Hauptthelden, der entschieden in den Mittelpunkt des Romans tritt und dessen innerer Entwickelungsgang durch die Ereignisse bestimmt wird. Zwar ist Alfred von Bingerhausen gewissermaßen der erste Liebhaber des Romans. Seine Liebe zur Prinzessin Justine, deren fürstliche Geburt plötzlich bezweifelt wird, seine Familienverwickelungen, die auch sein Recht auf das väterliche Erbe plötzlich als zweifelhaft erscheinen lassen, das Verschwinden seines Vaters, von dem man glaubt, daß er sich von den Trümmern herabstürzender Felsen begraben ließ: das alles umgibt sein Schicksal vorzugsweise mit dem beliebten Romanapparat, der auf Rätsel der Vergangenheit zurückweist. So steht Alfred zwar mehr als die anderen Charaktere im Mittelpunkte der sich kreuzenden Geschicke; doch schieben sich immer eine Menge Gestalten und Ereignisse

verdeckend vor die Bedeutung des Barons; wir werden nicht genug für seine Gedanken- und Empfindungswelt interessiert. Dagegen tritt das Geistreiche und Feinspürige, welches Schücking mit Gutzkow gemein hat, in der Zeichnung der geistig strebenden Naturen und der verschiedenen Bildungsreflexe hervor, wie die freigeistige Prinzessin Justine und die von gleichem Streben ergriffene Ludmilla, der Geistliche Gervin, der sich nach inneren Kämpfen von der Kirche lossagt, der Bischof Gebhard Hieronymus, eine früher durch die Romantik der Kirche angezogene, jetzt durch die neuen vatikanischen Verkündigungen gebrochene Erscheinung. Diese Gestalt sowie der ganze Roman erinnert an Gutzkows „Zauberer von Rom,“ da er ein verwandtes Thema behandelt und nur das katholische Leben in einen mehr provinziellen Rahmen faßt, sowie unter die Beleuchtung der neuesten Vorgänge in der Kirche rückt.

Ein Emanzipationsroman im großen Stil ist „die Sansara“ von Alfred Meißner (4 Bde., 1858), die Umarbeitung und Fortführung eines früheren Werkes des „Freiherrn von Hostiwin“. Der Held, in seiner ursprünglichen Gestalt das Ideal eines modernen „Don Juan“, der von einer Liebe zur andern fliegt, wird durch eine tiefe, reine Liebe bekehrt. Der deutsche „Don Juan“, unterscheidet sich überhaupt dadurch vom spanischen, daß ihn nicht der Teufel holt, sondern daß er durch irgend einen Engel gebessert wird, freilich nicht ohne dabei aus der Rolle zu fallen. So ist auch der Freiherr von Hostiwin in den beiden letzten Bänden des Romans nur ein sentimentaler Liebhaber, den der Autor glücklich zu machen kein Bedenken trägt. Die Liebesfrevel der ersten Bände sind verziehen und ausgelöscht und haben nur noch kleine Ungelegenheiten zur Folge, Ringkämpfe an steilen Abgründen, in welche der Bruder einer verführten Schönheit den Verführer stürzen will u. dgl. m. Es wäre gegen den Entwickelungsgang und die Schlußmoral dieses Romans gar nichts einzuwenden, wenn nicht die erste Hälfte desselben als eine Verherrlichung zügelloser Lebens- und Liebeslust auf die sentimental-bußfertige Wendung des Helden und seiner Schicksale keineswegs gefaßt machte. Wir wollen in Don Juan einen hartgesottenen Sünder sehn, den der steinerne Gast am Schlusse pünktlich abholt und an die Hölle abliefert. Doch diese träumerischen Hamlet-Don Juans sind Zwittergeschöpfe — und am wenigsten ist Don Juan ein Stamm, auf den sich später mit Erfolg ein Werther pfropfen läßt. So flößt der Hauptheld in diesem Roman des wilden Weltlebens kein warmes Interesse ein, und auch die einen nicht geringen Raum einnehmenden komischen Charaktere erinnern meistens an die Figuren einer opera buffa oder an die Typen einer

italienischen Komödie. Dagegen sind die Tyroler Landschaftsbilder mit prächtigem Kolorit gemalt, die Stimmungen der Helden oft mit dem Schmelz echt lyrischer Empfindung ausgesprochen, und ein bedeutender Gedankenreichtum erhebt das Werk hoch über die Produktionen der Masse. Die letzte Hälfte des Romans ist auch spannend durchgeführt, und wir vermissen keineswegs grelle Effekte recht stoffartiger Natur. Kampf um Leben und Tod auf schwankem Kahne auf unergründlichen Bergseen, an jähen Felsabhängen: das erregt bei lebendiger Schilderung Schwindel und argen Nervenreiz. Dagegen fehlt es gänzlich an lüsternen, frivolen Schilderungen, wie sie ein französischer Autor bei einem Romane von solchem Inhalt sich schwerlich würde entgehen lassen. Meißners Roman: „der Pfarrer von Grafenried" (2 Tle., 1855), eine politische Zeitstudie, ist von geringerem Interesse.

Dagegen hat Meißner neuerdings größere Romancyklen geschaffen, in denen der Zeitroman nicht in die punktierten farblosen Grenzen eines Phantasiereichs hineingezeichnet ist, sondern ein ganz bestimmter Staat mit seinen Einrichtungen und Schicksalen zum Träger der Handlung gemacht wird. Die Titel des Doppelromanes sind: „Schwarzgelb" (Volksausgabe in 1 Bande, 1866) und „Babel" (4 Bde., 1867). Dieser Roman, der die Landesfarben Oesterreichs an der Stirn trägt, zeigt uns den Kampf der Parteien und der Konflikte der Stände auf demselben bestimmten Boden. Dadurch gewinnt das Kolorit an Energie der Färbung und die Zeichnung an Bestimmtheit. Auch den Charakteren kommt dies zugute. Ein moderner bärbeißiger General in abstracto mag ein trefflicher Charaktertypus sein, wird es aber nie zu jener Fülle individuellen Lebens bringen können, wie Meißners General Greiffenstein, der so trefflich „österreichert," auch in der Färbung des Dialekts, und dessen Schnauzbart unter dem Prisma des Dichters sichtlich mit den Spitzen ins Schwarz-Gelbe schillert. Ein Polizist wird überall eine feine Spürnase und ein Wohlgefallen an kriminalistischen Verwickelungen zur Schau tragen; doch ein Beamter, wie der Bezirkshauptmann von Rack, den der Dichter in beiden Romanen mit der Leitung seiner oft schwierigen Untersuchungen betraut, zeigt den österreichischen Beamtentypus und Habitus in solcher Vollendung, daß man auch hier wieder die großen Vorteile erkennt, die dem Dichter daraus erwachsen, wenn er in seinen Romanen „Farbe bekennt." Es gibt überall in Europa Aventuriers der Presse; fabelhafte Bekehrungen verwandeln die Saulus in Paulus, und man weiß oft nicht, von wo das Licht aus Damaskus kommt; doch ein journalistisches Exemplar, wie der Redakteur Schmey, der im Solde der Regierung gegen dieselbe Opposition macht und

einer der einflußreichsten Vertreter der Presse wird, ist doch nur in schwarzgelber Beleuchtung möglich. Anderwärts würde er es kaum über die Stellung des bekannten Lokalreferenten Schmock in Freytags „Journalisten" hinausbringen.

Es ist eine schwierige Aufgabe für den Dichter, die Chronik der Zeitgeschichte in Romanform niederzulegen. Bilder lebender Zeitgenossen im photographischen Kasten aufzufangen, erfordert viel Delikatesse und weise Beschränkung. Hier ist nur die Skizze möglich. So schildert Meißner den Kaiser Napoleon III., welchen andere zum Helden mehrbändiger Romane gemacht haben, nur in einer einzigen Situation, in einem Gegenüber mit einem italienischen Revolutionär, in mysteriöser Beleuchtung. Es ist ein Sphinxantlitz, das in dieser Nachtszene uns halbentschleiert entgegenblickt. Das Rätsel ganz zu lösen, mußte der zeitgenössische Autor sich versagen. Andere Rücksichten geboten ihm, den Träger der Krone und die Nächststehenden aus dem Rahmen seiner Dichtung fortzulassen. Und doch — was ist die neueste Geschichte Oesterreichs, eines im wesentlichen immer noch absolutistischen Staates, wenn Franz Joseph, wenn die Erzherzogin Sophie in derselben fehlen? Wir befinden uns dann gleichsam nicht an der Stelle, wo die Steine der Politik ins Wasser geworfen werden, sondern nur in der Mitte der entferntern Kreise, die einem solchen Wurfe folgen.

Da der Dichter nicht die höchsten Instanzen der maßgebenden politischen Entscheidungen uns vorführen darf, so sucht er wenigstens ihnen nachzukommen, indem er Repräsentanten der höchsten Aristokratie und Diplomatie, Staatsmänner von Bedeutung darstellt. Fürst Kronenburg und Graf Thieboldegg vertreten zwei um den höchsten Einfluß in Oesterreich streitende Richtungen: der erstere ein düsterer Konkordatsmann, in welchem etwas vom Blut der Alba und anderer Propagandisten der habsburgischen Hausmacht lebt, schroff und hochmütig, einer der Exklusivsten, nach Jesuitenweisheit nicht wählerisch in seinen Mitteln, der andere ein Staatsmann der Gentz-Metternichschen Schule, nicht ohne Liebenswürdigkeit und Ritterlichkeit, dem anmutigen Lebensgenuß zugethan, durch die wachsende Reaktion fast in das liberale Lager hinübergedrängt. Die Romanfäden zwischen beiden werden durch eine beabsichtigte Verbindung zwischen dem Sohn des Fürsten und der Tochter des Grafen geschlungen, welche von dem alten Fürsten in brüsker Weise gelöst wird. Es ist ein feiner Zug, daß diese neue Staatsweisheit über die Vertreter der frühern sogar politische Verfolgungen verhängt.

Nicht minder ironisch ist in dem zweiten Roman „Babel" die Dar-

stellung der militärischen Gerechtigkeitspflege. Wir befinden uns hier in der Epoche nach dem italienischen Kriege, in welcher Untersuchungen wegen Unterschleifs an der Tagesordnung waren. Ein Offizier, Oberst Rosen, und sein Adjutant, Lieutenant Wallberg, haben sich desselben schuldig gemacht, und als unerbittlicher Rhadamanth erscheint der Nachfolger des Obersten, Ritter von Chibolitz, mit vernichtendem Zorn, mit dem langen Haynauschnurrbart, und donnert „die Fälscher" zu Boden. Einer liebenswürdigen Dame, der emanzipierten Salonheldin des Romans, Leonie, gelingt es auch nicht, durch ihre Fürbitte für Wallberg die unnachsichtige Gerechtigkeitsliebe des Ritters zu besänftigen, bis sie einen Brief herauszieht, das Schreiben eines befreundeten Lieferanten, durch welches der Eifer des militärischen Aristides auf einmal entwaffnet wird. Derselbe hat sich früher ganz ähnliche Unterschleife zu schulden kommen lassen wie diejenigen, die er jetzt so eifrig verfolgt, und die Enthüllungen, mit denen ihm gedroht wird, stimmen ihn zur Nachsicht.

Ueberhaupt ist es ein Abgrund von Korruption, der sich vor unseren Augen aufthut. Die journalistische Korruption ist in dem Redakteur Schmey und seiner Umgebung geschildert, die kaufmännische in dem Schwindelunternehmen des Kaufmanns Arnold Stropp, der Raßnitzer Kohlen- und Eisenindustriegesellschaft und in den langen Abhandlungen und zahllosen Zeitungsreklamen, die diesen Schwindel stützen. Was aber das Wiener high-life betrifft, so ist jene Leonie, die Frau des Generals von Greiffenstein, deren Liebesabenteuer mit den beiden Brüdern Haldenried, mit Offizieren und Kardinälen zu den pikantesten Schilderungen des Romans Veranlassung geben, eine unzweideutige Vertreterin des Salontons, eine schöne, liebenswürdige, geistreiche Dame aus den Kreisen der vornehmen Welt, oder vielmehr aus jenen Grenzdistrikten derselben, wo die ganze Welt in die halbe übergeht.

Gegenüber diesen Repräsentanten der siegreichen Staatsprinzipien stehen nun diejenigen der unterliegenden Freiheitsidee, die Verfolgten und Verbannten. Bruno von Haldenried, der Held des ganzen Romans, spiegelt in seinem eigenen Schicksal das Geschick dieser Partei. Er erscheint als politischer Flüchtling zunächst in den Verstecken des böhmischen Schlosses, dann in Paris, dann auf der Rückkehr wieder in Untersuchungshaft wegen eines Kriminalverbrechens, welche eine Intrigue des diplomatischen Grafen über ihn verhängt hat. Die Liebe dieses revolutionären Romeo zur Tochter seines politischen Feindes zieht sich wie ein roter Faden durch den ganzen Roman „Schwarzgelb", führt aber zu keinem versöhnenden Ausgang; Kornelia stirbt an gebrochenem Herzen. Glücklicher ist Bruno in

dem zweiten Roman „Babel", in welchem ihm der Dichter die Hand eines liebenswürdigen Mädchens zu teil werden läßt. Das Flüchtlingsleben, welches den Gegensatz zu dem Leben der herrschenden Kreise bildet, ist mit großer Lebendigkeit geschildert, namentlich in derjenigen Abteilung von „Schwarzgelb", welche das Leben der deutschen und italienischen Flüchtlinge in Paris charakterisiert.

Von den großen historischen Ereignissen der geschilderten Zeitepoche wird uns nur die Schlacht bei Magenta und zwar mit der Kunst anschaulicher Schlachtenmalerei vorgeführt. Der erste Roman spielt in der Zeit nach der Revolution, der zweite zur Zeit des italienischen Krieges.

Was nun das Schwungrad der eigenen dichterischen Erfindung betrifft, welches das ganze Räderwerk der politischen Maschinerie erst in Bewegung setzt und erhält, so fehlt es demselben nie an der treibenden Wasserkraft; denn die Phantasie des Dichters ist reich an sprudelnden Quellen, und man merkt nirgends die Mühe künstlicher Bohrversuche.

Gleichwohl können wir uns nicht mit der stereotypen Wiederkehr desselben Motivs einverstanden erklären, das in beiden Romanen den Mittelpunkt der Spannung und der Katastrophe bildet, um so weniger, als die stark kriminalistische Färbung desselben eine sparsamere Verwendung gebot. In beiden Romanen ist dies ein tötlicher Sturz, in dem ersten von der Brücke in den Fluß, in dem zweiten aus dem Fenster in den Garten, und in beiden Romanen bleibt es zweifelhaft, ob ein Selbstmord oder ein Verbrechen ihn herbeigeführt hat.

Die Spannung auf die Enträtselung dieser Thaten, die in den ganzen Entwickelungsgang der Helden eingreifen, eine Spannung, die mit dem Recht des Romans auf die Vergangenheit gerichtet ist, beschäftigt in beiden Romanen vorzugsweise die Phantasie. Der Bezirkshauptmann Freiherr von Rack, das vom Dichter für solche Zwecke dressierte Polizeigenie, entdeckt den Thatbestand und die Verbrecher. In beiden Fällen liegt ein Mord zu Grunde, so daß nicht einmal eine Variante derselben Erfindung uns geboten wird. Im ganzen liebt Meißner den etwas grellen Farbenauftrag, das kriminalistisch Packende, das Bunte und Erhitzende.

Daß der Roman glänzend und geistreich ausgeführt ist, ließ sich von einem echten Dichter, wie Alfred Meißner, erwarten. Der Stil ist frei von jeder Klassizitätsmarotte, ungezwungen, frisch und fließend. An poetischen Gestalten und Bildern fehlt es nicht: Kornelia, das Künstlerinnenpaar in „Babel", die Idylle des Domherrn und seiner ungeistlichen Liebe und viele andere Episoden. Einzelnes ist mit psychologischer Meister-

schaft geschildert, wie der Irrsinn des Mörders Stropp. Daß Meißner auch über einen pikanten Humor gebietet, das beweisen einzelne den Hogartschen Pinsel herausfordernde Genreszenen, wie die im Boudoir der Pariser demi-monde-Dame, und die scheiternde Bewerbung des ehrenwerten Redakteurs Schmey um die Gattin des Freundes; das beweisen Charaktere wie der General von Greiffenstein, dieser köstliche Haudegen, und der orientalische Abenteurer von Weyher. Weniger bedeutend ist Meißners Roman: „Die Kinder Roms“ (3 Bde., 1870), eine Klostergeschichte aus Josephinischer Zeit, mit spannenden Sensationsmotiven*).

Als einer der hervorragendsten Vertreter des Zeitromans hat sich in kurzer Zeit ein Autor von eleganter und geistreicher Darstellungsweise einen weitreichenden Namen gemacht, Friedrich Spielhagen, geb. 1829 zu Magdeburg, nach philologischen Studien kurze Zeit als Lehrer thätig, seit 1862 seinen litterarischen Arbeiten in Berlin lebend. Ein lebendig bewegter, oft pikant funkelnder Stil, die Kunst gefällig anziehender Schilderung, die bald das epische Behagen nicht verleugnet, bald lyrisch schwunghaft sich erhebt, eine oft heimlich genährte, oft in hellen Flammen aufschlagende sinnliche Glut, eine Keckheit der Erfindung, welche das Gewaltsame namentlich in stereotypen Abschlüssen der Handlung nicht verschmäht, Begeisterung für die Ideen des Jahrhunderts, für politischen Aufschwung wie für die zersetzende Skepsis des Gedankens, ein politischer uud philosophischer Radikalismus, der in Situationen und Charakteren sich ausprägt: alle diese Eigentümlichkeiten Spielhagens konnten nicht verfehlen, einem neu auftauchenden Talent von so modern-geistreichem Gepräge die allgemeine Aufmerksamkeit zuzuwenden, die er, trotz einer gewissen Einförmigkeit in seinen Erfindungen und Gedankengängen und trotz des vielfach Veralteten seiner kraß revolutionären Tendenzen, durch die feingeistige und echt künstlerische Haltung seiner Produktionen auf die Dauer zu fesseln weiß.

Der Sinn für das stilvoll Künstlerische prägte sich schon in Spielhagens ersten Novellen: „Klara Vere“ (1857, 3. Auflage 1867) und „Auf der Düne“ (1858, 3. Aufl. 1867) aus, ebenso die Meisterschaft in Stimmungsbildern von den Ufern des baltischen Meeres; doch Aufsehen erregte erst der Doppelroman: „Problematische Naturen“ (4 Bde., 1860) und „Durch Nacht zum Licht“ (4 Bde., 1861). Das Motto

*) Die Werke Alfred Meißners, eines in Lyrik, Drama und Roman gleich produktiven Dichters, sind jetzt in einer Gesamtausgabe erschienen (13 Bde., 1871—72). Neuerdings hat er mehrere poesievolle, kleinere Erzählungen veröffentlicht: „Oriola“ (1874), deren Held der altdeutsche Dramendichter Philipp Massinger ist, und: „die Bildhauer von Worms“ (2 Bde., 1874).

des Romanes ist der Goethesche Spruch: „Es giebt problematische Naturen, die keiner Lage gewachsen sind, in der sie sich befinden und denen keine genug thut. Daraus entsteht der ungeheure Widerstreit, der das Leben ohne Genuß aufzehrt.“ Eine solche problematische Natur ist der Held des Romans, Dr. Oswald Stein, seines Zeichens ein Hauslehrer bei pommerschen Adeligen, aber ein Hauslehrer von aristokratischem Wesen, schön und geistreich, ein Don Juan von modernster Färbung; neben ihm steht ein Roué und Weltfahrer, von Oldenburg, ein Aristokrat mit liberalen Tendenzen, etwas düsterer in der Grundfärbung und kaustischer als Dr. Stein. Dieser hat ein Liebesabenteuer mit einer benachbarten Gutsbesitzerin, Melitta von Berkow, welche in ihrer Gutmütigkeit ihm den Sieg leicht macht und in ihrer „Eremitage“ sich ihm schon bei dem ersten Besuch ergibt. Gleichzeitig verliebt sich der mit Amors Lorbeern reichumkränzte Hauslehrer, dem auch ein junger Backfisch, Emilie von Breesen, eine Liebeserklärung macht, in die Tochter vom Hause Grenwitz, die mit einem Vetter Felix verlobt ist. Der Adel bereitet ihm eine Katastrophe; doch Stein duelliert sich mit Felix und wird schwer verwundet. Des Weltfahrers Oldenburg Vergangenheit bringt außerdem eine zigeunerhafte Mignonepisode in den Roman. „Durch Nacht zum Licht“ führt die in den problematischen Naturen angeknüpften Fäden weiter, ohne den ersten Roman an Prägnanz zu erreichen. Stein endet auf den Barrikaden, ein Ende, das uns nach des Autors Ansicht mit den problematischen Lebenstendenzen des Helden aussöhnen soll.

Der achtbändige Doppelroman hat keinen überreichen Inhalt; seine Vorzüge liegen auch nicht nach der Seite der Erfindung hin. Die feine Beobachtung der Menschen und der Gesellschaft, die sarkastische Porträtierung der Adelswelt, zu welcher der Haß gegen das gesellschaftliche Vorrecht die Farben gemischt hat, die glänzende Schilderung der Lebensbilder, die stimmungsvolle Beleuchtung der Naturbilder, die Fülle geistreicher Reflexionen aus allen „problematischen“ Gedankengängen der Neuzeit: das alles, in der Einkleidung eines graziös pikanten Stiles, fesselte die Lesewelt und auch diejenigen Kreise derselben, welche mit dem Haß gegen die Aristokraten nicht sympatisierten.

Dieser Haß trat in greller Beleuchtung in dem Roman: „Die von Hohenstein“ (3 Bde., 1863) hervor, in welchem eine Art von moderner Räuberromantik grassiert. Die Aristokraten erscheinen alle als Verbrecher und Narren, über welche das Gericht in blutigen Kämpfen hervorbricht. Münzer, der Vertreter der blutroten Demokratie, hat auch noch viel Problematisches, wie Oskar Stein; er ist der Don Juan nnd der Marquis

Posa, verschmolzen in einer wenig glaubwürdigen Mischung. Ueber dem Roman schwebt eine hastig flackernde Beleuchtung; die Häufung greller und gewaltsamer Sensationsmotive verletzt umsomehr, als die Tendenz allein dazu verführt.

Weit wertvoller sind die Romane: „In Reih und Glied“ (5 Bde., 1866), und „Hammer und Amboß“ (3 Bde., 1869). In dem Roman „In Reih und Glied“ hat der Held Leo manchen Zug, der an den interessanten Hauslehrer Stein erinnert. Offenbar hat dem Autor Ferdinand Lassalle vorgeschwebt, als er diesen Helden schuf. Seine Prinzipien sind dieselben, ebenso sein Tod im Duell. Dagegen gehört auch vieles der freien Erfindung an: der siebenjährige Aufenthalt in Amerika, die Beziehungen zu dem Könige u. a. Wenn sich Spielhagen die Aufgabe gestellt hat, den Kampf der beiden Sozialprinzipien, Staatshülfe und Selbsthülfe, in romanhafter Einkleidung darzustellen, so hat er diese Aufgabe durch das Hereinziehen vieler fremdartigen Elemente getrübt. Wir wissen zwar, daß der Romandichter die Breite des Lebens wiederzugeben und nicht bloß eine Formel mit Fleisch und Blut zu bekleiden hat; doch je schärfer das Problem in der Handlung sich darstellt, je mehr es ohne Rest in derselben aufgeht, desto künstlerischer erscheint der Roman. Leo, jener Hannibal des Sozialismus, der in seiner Jugend bereits den Schwur that, sich der armen Klassen nicht etwa im Sinne wohlthätiger Fürsorge, sondern einer rauh zugreifenden Thätigkeit anzunehmen, beteiligt sich an einem Bauernaufstand, dessen Symbol der alte „Bundschuh“ mit modernem Aufputz ist, flüchtet dann nach Amerika, wo er sieben Jahre verweilt, ohne daß die amerikanischen Zustände, in denen das Prinzip der Staatshülfe doch sehr in den Hintergrund tritt, auf eine Umgestaltung seines Glaubensbekenntnisses Einfluß gewinnen, ja ohne daß der Dichter überhaupt diesen „sieben Jahren“ irgend einen Einfluß zuschreibt, die nur wie ein großer Zwischenakt erscheinen, gewinnt dann Ohr und Neigung eines wankelmütigen Monarchen für seine Bestrebungen, die Geldmacht zu brechen und die Herrschaft des Kapitals zu zerstören, experimentiert mit industriellen Etablissements, welche die Stellung der Arbeiter verbessern sollen, bildet sogar ein reaktionäres Ministerium, das er zu beherrschen sich rühmt, bis seine Plane scheitern, seine Einrichtungen überall Mißvergnügen erwecken, die Arbeiter selbst sich erheben, und mit dem Tode des Königs auch der letzte Schatten von Leos Einfluß verschwindet. Er fällt, nachdem er sich mit einer Koketten verlobt und ein geistig bedeutendes Mädchen verlassen hat, im Duell mit einem Gegner, welcher der Arbeiterfrage ganz fern steht. Dieses Ende erscheint uns besonders unkünstlerisch — wozu das Abschreiben der Anekdote aus

der Zeitchronik? Leo mußte statt des Onkels Guttmann in dem Arbeiteraufstande fallen; dann gewann der Roman an innerer Einheit und das Geschick des Helden an tragischer Bedeutung. Wir sehen also den Bankerott des Prinzips der „Staatshülfe;" aber wir sehen ihn nicht in einem beweiskräftigen Fall. Der Kausalnexus in der Kasuistik des Romandichters muß eine allgemeingültige Bedeutung haben; wir müssen an die objektive Notwendigkeit der Verwickelungen glauben; wenn wir ihre zufällige Schale abstreifen, müssen wir einen Kern von dauernder Gleichartigkeit in der Hand behalten; sonst ist das Problem nicht gelöst. Dies ist aber hier nicht der Fall. Weder der Charakter des Helden, noch der Charakter des Königs, noch die andern Verhältnisse und Einrichtungen geben uns eine Bürgschaft dafür, daß derselbe Mißerfolg sich nicht wiederholen wird, wo man mit dem Prinzip der Staatshülfe den praktischen Versuch macht. Was aber den Gegensatz, die Selbsthülfe, betrifft, so ist sie gar nicht in Handlung umgesetzt, es sind nur Deklamationen und Predigten, in denen sie zur Geltung kommt. Der Lehrer Walter, ein Liberaler, der Leichenredner Arzt Paulus und der Verfasser selbst stehen auf ihrer Seite, wie der Titel seines Romans „In Reih und Glied" beweist, für den der Schlußsermon die folgende Erklärung gibt: „Nicht tragen sollt ihr einander, sondern stützen und schützen wie die Bäume im Walde, wie Soldaten in Reih und Glied. Denn wenn jeder redlich sich selbst zu helfen versucht, wird er auch den andern helfen können, wo es notthut." So sagt auch der Arzt Paulus: „Der Einzelne ist nichts als ein Soldat in Reih und Glied. Als Einzelner ist er nichts, als Glied des Ganzen unwiderstehlich." „Wo bleiben die Feldherrn?" hätte Leo erwidern können; denn noch hat das taktische Genie größere Bedeutung als die Kugelspritze.

Insoweit der Spielhagensche Roman argumentiert, kann man ihm daher, wie gesagt, keine Beweiskraft zuschreiben. Immerhin aber bleibt es sein Verdienst, uns bedeutsame Richtungen einer gärenden Zeit nach verschiedenen Seiten hin vorgeführt zu haben. Die Arbeiterbewegung ist in Deutschland noch in ihren Anfängen; was aber an ihr praktisch ist, erscheint wenig poetisch. Warum hat Spielhagen kein Kapitel für den Konsumverein oder Vorschußverein übrig? Das sind doch Resultate, die in „Reih und Glied" erkämpft wurden.

Wenn dem Roman indes auch die künstlerische Lösung seines Problems nur halb gelungen ist, so hat er doch große Vorzüge der Darstellung; der Stil ist elegant, pikant und glänzend; einige Charaktere, z. B. Sylvia, sind originell und geistvoll durchgeführt. Die geistige Atmosphäre ist durchleuchtet von allen Reflexen moderner Bildung; der Salonton ist von ihrem

Raffinement durchdrungen und in den Volksszenen ist Leben und Bewegung. So ist der Roman immerhin ein anerkennenswertes Spiegelbild unserer Tage und Zustände.

In „Hammer und Amboß“ (1869) behandelt Spielhagen ebenfalls einen sozialen Grundgedanken und sucht ein Problem zu lösen, soweit die Romandichtung überhaupt Probleme lösen kann, welche die Weltgeschichte noch nicht gelöst hat. Der Held des Romans ist ein junger Primaner, welcher sich eine große Schulsünde zu schulden kommen läßt, dafür von seinem Vater verstoßen wird, in die Welt hinauswandert, einem schmuggelnden Baron in die Hände fällt, der ihn gastlich aufnimmt, sich in die Tochter desselben, Konstanze, ein abenteuerliches Wesen, verliebt, bei einer Katastrophe, einem Kampfe zwischen den Schmugglern und Grenzbeamten, gefangen, lange Jahre ins Zuchthaus gesperrt wird, dort die Liebe des Zuchthausdirektors gewinnt, den er bei einem Aufstande der Gefangenen errettet, desgleichen die Liebe der Tochter desselben, Paula, die den Schwererkrankten pflegt, hierauf freigelassen, Arbeiter in einer Maschinenfabrik, dann ihr technischer Leiter wird, des Besitzers Tochter, Hermine, heiratet, bald aber wieder durch den Tod verliert und dann durch die Hand der holden Paula zu dauerndem Glücke begnadigt wird.

Das ist die Inhaltsangabe. Stellen wir daneben die Tendenz des Romans, wie sie der humane Zuchthausdirektor von Zehren ausspricht: „Wohin wir in unserer Zeit sehen, überall die unschönen Reste einer Vergangenheit, die wir längst überwunden glauben. Unser Herrschertum, unsere Adelsinstitutionen, unsere religiösen Verhältnisse, unsere Beamtenwirtschaft, unsere Heereseinrichtungen, unsere Arbeiterzustände; überall das kaum versteckte, grundbarbarische Verhältnis zwischen Herr und Sklaven, zwischen der dominierenden und unterdrückten Kaste; überall die bange Wahl, ob wir Hammer sein wollen oder Amboß. Was man uns lehrt, was wir erfahren, was wir um uns her sehen, alles scheint zu beweisen, daß es kein Drittes gibt. Und doch ist eine tiefere Verkennung des wahren Verhältnisses nicht denkbar, und doch gibt es nicht nur ein Drittes, sondern es gibt dieses Dritte einzig und allein, oder vielmehr dieses scheinbare Dritte ist das wirklich Einzige, das Urverhältnis sowohl in der Natur, als im Menschendasein, daß ja auch nur ein Stück Natur ist. Nicht Hammer oder Amboß, Hammer und Amboß muß es heißen; denn jedwedes Ding und jeder Mensch in jedem Augenblicke ist beides zu gleicher Zeit.“

Vergleichen wir die Hauptbegebenheiten des Romans mit diesem Gedankengange, der ihm zu Grunde liegen soll, so wird es uns nicht einleuchten, daß sich beide decken; ja man wird kaum einen Berührungspunkt

zwischen beiden aufzufinden vermögen. Das liegt zum Teil in der unkünstlerischen Form des Romans überhaupt, welche schwer einen einheitlichen Organismus herstellt. Nur Goethe hat in den „Wahlverwandtschaften," in einem deshalb auch mit Recht als dramatisch bezeichneten Roman, einen Grundgedanken in exaktester Fassung dargestellt und alles ausgeschieden, was für denselben fremd und bedeutungslos ist. Weiter ausgesponnene Romane eignen sich wohl, den Entwickelungsgang eines Helden darzustellen, wie dies auch in „Hammer und Amboß" der Fall ist, eine Menge von Begebenheiten nach gewissen Gesichtspunkten zu gruppieren, wie in den Gutzkowschen Romanen, aber nicht eine Idee in durchsichtiger Weise in die Gliederung des Ganzen hineinzuarbeiten. Wir müssen uns damit begnügen, wenn die Handlung an den Grundgedanken anklingt, wenn dieser eine Art von Leitton bildet. Dies ist nun auch in „Hammer und Amboß" der Fall. Das Leben im Zuchthause und in der Maschinenfabrik gibt mannigfache Illustrationen zu dem Grundgedanken, und wenn der Held am Schlusse jeden seiner Arbeiter im Verhältnisse seiner Kräfte, seines Verdienstes und seiner Mittel Teilnehmer seiner Fabrik werden läßt, so zeigt sich wenigstens das Streben, die Lehre von der gegenseitigen Hülfsbereitschaft und Brüderlichkeit zu verwirklichen und den Hammer mit dem Amboß in ein möglichst freundliches Verhältnis zu setzen.

Jedenfalls ist der Roman interessant, und Spielhagens Darstellungsgabe zeigt sich hier im schönsten Lichte. Vortrefflich ist namentlich das Leben auf dem Raubschlosse des wilden Zehren geschildert; die Schmugglerromantik hat Schwung, Zug und eigentümliche Beleuchtung. Aus dem Zuchthausleben ist die Beschreibung des großen Sturmes und der rettenden Hilfe der Sträflinge als gelungen und dichterisch glänzend hervorzuheben. Dann wiederum die Liebesszene in der Wetternacht. Die Charaktere der drei Mädchen, Konstanze, Paula und Hermine, sind mit Feinheit kontrastiert. Gegen den Schluß hin häuft sich zu sehr die Ernte des rasch hinmähenden Todes, wie überhaupt die Ueberstürzung der Ereignisse unverkennbar ist. Ein feinfühliger und für die Sache der Humanität begeisterter Sinn gibt dem Werke jenes edlere Gepräge, durch welches Spielhagens Romane überhaupt sich über die von keinem Licht des Gedankens erhellte alltägliche Unterhaltungslitteratur erheben.

Spielhagen, der als Essayist mit Glück englischen Mustern nachstrebt und auch als Dramatiker („Hans und Grete," „Liebe um Liebe") theatralische Erfolge aufzuweisen hat, obgleich das Novellistische in diesen Stücken überwiegt und die eigentlich dramatische Führung der Handlung beeinträchtigt, machte in „Allzeit voran" (3 Bde., 1872) einen offen-

baren Rückschritt. Der Roman ist bei bedeutender Erfindung matt und interesselos. Was die zwei kleineren Romane „Ultimo“ (1873) und „Was die Schwalbe sang“ (2 Bde., 1873) betrifft, so ist das erstere Werk eine spannende Novelle, das zweite, trotz einzelner greller Sensationsmotive, wie der Wagenumsturz, ein von echt dichterischem Hauch durchwehtes Werk, in welchem die Poesie preußischer Strandgegenden zu ihrem vollen Rechte kommt, und auch die aus Jugenderinnerungen neu aufblühende Liebe der Hauptpersonen einen wehmütig anziehenden Eindruck macht.

„Sturmflut“ (3 Bde., 1877) ist vielleicht Spielhagens bester Roman. Die Katastrophen desselben setzen die Parallele zwischen elementarischer Naturgewalt und den blinden Stürmen des gesellschaftlichen Lebens, auf welcher die Architektonik des Ganzen beruht, in das schönste Licht. So erscheint das Werk als ein künstlerischer Organismus, dem nicht eine äußerliche Tendenz aufgeklebt, sondern dessen Seele ein aus der Zeit herausgegriffener Gedanke ist. Um die Achse zwischen diesen beiden Polen ist die Handlung in lebendig rotierender Bewegung und erstreckt sich über viele Gebiete des sozialen Lebens. Es sind starke Gegensätze der Zeit energisch aufgegriffen und geschildert: wir erinnern nur an den Gegensatz zwischen dem aristokratisch strammen General und dem auf dem Standpunkt der Märzrevolution stehenden Fabrikanten Schmidt. Zwischenhinein spielen die Erinnerungen an die großen Kriege, welche der eigentliche Held des Romans, der Seemann und Husarenoffizier Schmidt, mitgemacht hat. Mit der Breite epischer Massenentfaltung bewegt sich die Handlung fort zu einem Doppelgipfel der Krisis, der aber durch die Parallele des Grundgedankens künstlerisch gerechtfertigt ist.

Was man an dem Roman, nach den bisherigen ästhetischen Anschauungen, tadeln muß, ist der Mangel eines Haupthelden; denn der Schiffskapitän Schmidt, der sich anfangs als solchen ankündigt, entbehrt doch der geistigen Bedeutung und macht vor allem nicht die Entwickelung durch, die man von einem solchen Helden fordern muß. Der Autor scheint indes eine derartige Anforderung für veraltet zu halten; ihm kommt es mehr auf die Bewegung der Gruppen und der Massen an; es ist dies die Bewegung eines großen epischen Kreises auf der Drehscheibe, auf welcher die einzelne Gestalt nur insoweit zu ihrem Rechte kommt, als sie die Gruppe bilden hilft. Die Theorie des Romans wird auch dieser ästhetischen Anschauung gerecht werden müssen, wenn dieselbe durch tonangebende Muster illustriert wird: als Hauptgattung und als die regelrechteste wird man immer diejenige betrachten müssen, die einen Haupthelden in die Mitte der Handlung stellt und an dessen Entwickelung die Verwickelungen reiht, so

daß seinem Geschick die spannende Teilnahme gesichert bleibt. Auch der sogenannte Roman des „Nebeneinander“ gewinnt durch das schärfere Hervortreten einer Hauptperson, und auch Spielhagens Roman hätte wesentlich gewonnen, wenn er seinen wackern Seekapitän interessanter zu machen verstanden hätte.

Der Roman gipfelt in den zwei großen parallelen Katastrophen: die gesellschaftliche Sturmflut erreicht ihren Höhepunkt bei dem großen Feste des Gründers Schmidt, welches durch den Bankrott und die Flucht des Festgebers eine eigentümliche Illustration erhält; die Sturmflut des Meeres bricht über die Küsten am Schluß herein und bedroht einige Stätten, die uns als Wohnstätten mehrerer Hauptpersonen des Romans schon früher mit eingehenden Detailmalereien geschildert worden sind. Die Darstellung der Sturmflut selbst hat nicht nur die Vorzüge epischer Breite, indem sie ein größeres Terrain umfaßt, wo der Kampf der Menschen mit dem hereinbrechenden Element, die Abwehr der drohenden Verwüstungen sich in verschiedenartiger Weise zeigt; sie gewinnt hier und dort auch echt dramatisches Leben, wie in den Szenen, wo der junge Offizier mit dem Element vergebens, der Seekapitän aber siegreich ringt. Im übrigen benutzt Spielhagen die Sturmflut, wie er früher die Revolutionen benutzt hat: er läßt in diesen Massenkatastrophen eine Art Windsbraut des Verhängnisses einherbrausen, welches die Zahl seiner Helden lichtet, besonders aber diejenigen, auf denen eine sittliche Schuld ruht, oder deren zerrüttete Lebensverhältnisse keinen Ausweg gestatten, aus den Reihen der Lebendigen wegfegt. Dies tragische Gesetz des Universums hat im Roman sein gutes Recht; nur muß der Autor nicht zu verschwenderisch davon Gebrauch machen, besonders nicht da, wo es den Schein gewinnt, als wisse er sich nicht anders zu helfen und suche in den elementarischen Gewalten den hülfreichen Deus ex machina.

Der Abschnitt aus dem gesellschaftlichen Leben, der uns die Hochflut der Gründerzeit bis zur hereinbrechenden Krisis schildert, ist mit sicherer Hand und lebhafter Farbengebung ausgeführt. In diesem Gemälde fehlen weder die Männer des finanziellen Schwindels, noch Adelige, die das Gelüst nach wohlfeilem Gewinn, der ihnen aus solchen Kreisen zufällt, zu Genossen der vielwagenden Geldmänner macht. Der Graf Golm ist eine treffliche Zeichnung von typischer Bedeutung. Mitten hinein in diese Kreise spielt die demi-monde; denn der Schwindel der Liebe darf in einer Welt des Schwindels nicht fehlen. Sie ist freilich nur skizziert, während die Liebe des tapfern Seemanns zur Generalstochter, die Liebe des Lieutenants zur schönen Ferdinande mit epischer Breite ausgemalt ist. Bekanntlich

haben indes solche solide Neigungen, wie die erstere, wenn sie auch mit Hindernissen zu kämpfen haben, für den Roman das geringere Interesse.

Die großen Vorzüge des Romans liegen in der umfassenden Darstellung der Jetztzeit, besonders der Gründerepoche mit dem hineinspielenden Erinnern der revolutionären Zeit von 1848 und des letzten Krieges von 1870, in einer Reihe trefflich gezeichneter Charakterköpfe, auch der humoristischen, wie des Bildhauers Justus und der gemütlich plaudernden Minling, vor allem in der Symmetrie des künstlerischen Aufbaues, in dem echt epischen Zug, der ohne Ermüdung ins breite gehenden Schilderung, in der geistvollen Konversation und dem poetischen Duft, der über einzelnen Liebesszenen und Naturbildern schwebt.

Der Roman „Plattland" (3 Bde., 1870) steht nicht auf der geistigen Höhe wie „Sturmflut. Dennoch fesselt er durch seinen spannenden Inhalt, durch den Fluß und die Lebendigkeit der Darstellung, die hier, obschon der Held nicht selbst erzählt, einen fast autobiographischen Charakter gewinnt; denn der Held ist bei allem Geschehenen anwesend oder das Vergangene wird ihm erzählt. Das hat den Vorzug, daß die Handlung sich dadurch einheitlich gestaltet und, wir möchten sagen, auch einheitlich spiegelt in Geist und Gemüt der Hauptperson, dagegen die Schattenseite, daß die Vorgänge im Gemüt der andern von dem Autor nicht con amore geschildert werden können. Besonders ein weiblicher Charakter, die junge Maggie, wird dadurch in ein psychologisches Dämmerlicht gerückt; wir erraten die Motive ihrer Handlungsweise nur aus einzelnen Andeutungen. Doch für die Lösung so auffallender Widersprüche bedurfte es eines tiefern Blickes in das Innere des Mädchens. Das Feenkind mit den tiefen schönen Augen, das bei Beginn des Romans so glänzend angekündigt wird, verschwindet allzu spurlos von seiner Bildfläche. Die beiden Brüder Zempin, der burschenschaftliche Don Juan und der verstörte Vogelfreund würden, so markig und interessant sie gezeichnet sind, noch gewinnen, wenn der Autor ihnen, wir möchten sagen, einige Monologe zugeteilt, ihnen die Einkehr in ihr Inneres verstattet hätte. Die Vorgeschichte, die bis in die Befreiungskriege zurückgreift und an die Abenteuer einer französischen Kriegskasse anknüpft, ist spannend erzählt; es lüftet sich allmählich der Schleier, der auf diesen Begebenheiten ruht. Zum Schluß führen die Enthüllungen zu grellen Szenen, die zwar sehr effektvoll beleuchtet sind, aber sich etwas überstürzen. Eine ähnliche Häufung von Triumphen, welche der junge thüringische Baron über die neuvorpommerschen Damen davonträgt, findet sich am Anfang des Stückes und mag auch begründetem Tadel begegnen. Wenn auch durch diese Siege die Liebenswürdigkeit des

jungen Helden, nach dem bekannten Lessingschen Rezept, schärfer charakterisiert wird als durch eine glänzende Personalbeschreibung, so ist doch die Leichtigkeit der Eroberung für jene Damen wenig schmeichelhaft, und daß sie alle, die sanfte Edith, die leichtfertige Julia, die schwärmerische Maggie gleichmäßig so im Sturm gewonnen werden, wirft anfangs über die später schroff hervorgehobenen Nüancen der Charaktere eine allzu einförmige Verschleierung. Der Roman ist teils Idylle, teils Kriminalgeschichte; wir geben der erstern den Vorzug. Landschaft und Volkssitte sind in lebendiger Weise geschildert und das erzählende Talent Spielhagens bewährt sich von neuem.*)

Die eigentümliche Begabung Wilhelm Jensens, in erster Linie lyrisch und novellistisch, hat sich auch in größeren Romanen versucht. Die Eigenart von Jensen, so sehr sie seine Weltanschauung, seinen Stil, seine ganze Darstellungsweise beherrscht, gehört durchaus nicht in den Bereich der ästhetisch unmeßbaren Originalität, sie läßt sich in eine bestimmte Formel bringen. Ton und Stimmung ist besonders in seinen erzählenden Schriften meistens gleichartig; wir haben das Gefühl eines besondern geistigen Aroms, das alles durchduftet und uns bei keinem andern Autor begegnet. Wollen wir die Bestimmung desselben, wie wir es aus seinen sämtlichen Schriften herausdestilliert, hier vorwegnehmen, so müssen wir sagen: Jensen wirkt mit den Darstellungsmitteln der romantischen Schule; aber er wirkt im Geiste der modernen Weltanschauung. Damit ist zugleich die Bedeutung und die Schranke seines Talents bezeichnet. Was ihm fehlt, ist eine klare, taghelle Objektivität, dagegen ist die traumhafte Färbung, in die er seine Gestalten taucht, oft von magischem Reiz; er ist so phantasiereich, wie es nur Clemens Brentano und Amadeus Hoffmann gewesen sind; er dringt in die Traum- und Zaubersphäre ein, wie nur Achim von Arnim und Altmeister Ludwig Tieck in dieselbe eingedrungen sind; aber er ist weit davon entfernt, die mondbeglänzte Zaubernacht mittelalterlicher Romantik zu verherrlichen; er ist durchaus von den Ideen der Neuzeit beherrscht und Gott Humanus, den die Romantiker in schnöder Weise verleugneten, ist ihm heilig. Ein Roman Wilhelm Jensens, der seinen Stoff aus dem Dreißigjährigen Kriege entlehnt hat, führt den Titel: „Um den Kaiserstuhl" (2 Bde., 1878). Er spielt in der zweiten Hälfte des Krieges; sein geschichtlicher Held ist Herzog Bernhard; die Eroberung von Breisach und der Tod des deutschen Kriegsfürsten bilden den Gipfelpunkt der Handlung. Gleichwohl tritt

*) Friedrich Spielhagens „Sämtliche Werke" (3. Aufl., 14 Bde., 1877—78).

Herzog Bernhard erst in dem zweiten Bande des Romans bedeutsamer hervor; das Interesse für ihn wird allzu spät wachgerufen. Der ganze erste Band, der unsern Anteil für die Heldin der Nebenhandlung weckt und fesselt, ist nur als Einleitung zu betrachten, ein bei einem zweibändigen Roman auffälliges Mißverhältnis. Die künstlerische Oekonomie ist hier entschieden verletzt. Unser Interesse wendet sich mit aller Spannung dem tapfern Haudegen Bartholomäus Laubacher und der anmutigen Regina zu, die er vom Scheiterhaufen gerettet hat. Ein Hexenprozeß, für welchen Jensen besondere Vorliebe hat, bildet die Ouverture des Romans; durch seine Schrecken, durch wilde Kampfszenen und eigentümlich beleuchtete Klosterszenen, welche die Klöster als den geheimen Herd der Reform erscheinen lassen, windet sich die abenteuerlich bewegte Handlung auf dem Boden, den der alte Simplizissimus zuerst für die Romandichtung urbar gemacht hat, bis Held Bernhard selbst auftritt und die kulturgeschichtlichen Episoden sich an den Faden einer geschichtlichen Handlung anzureihen beginnen.

Doch ist der weimarsche Fürst in seiner ganzen historischen Größe gezeichnet? Wir glauben, es fehlt der letzte Strich am Gemälde, der hochstrebende Ehrgeiz, der eine durch die Zeit selbst und den Gang der Geschicke legitimierte Idee, die Idee des protestantischen Kaisertums, ergreift! Er ist als frischer Reiterheld, als tüchtiger Feldherr, als eine Natur von deutscher Empfindungsweise geschildert; doch der phantastisch visionäre Zug, wie er sich besonders in den Vorgängen zeigt, die im Traumschloß des Elsaß spielen, rückt das Bild des Helden in eine schiefe Beleuchtung; er macht ihn zum Genossen der Helden des italienischen Phantasieepos von Ariost und Tasso, während das Streben und Ringen einer großen Seele, die letzten Absichten und Ziele derselben uns verhüllt bleiben. Dabei ist Nebensächlichem wie dem Puppenspiel ein zu breiter Raum vergönnt.

Bedeutender und umfangreicher ist Jensens der französischen Revolutionszeit entlehnter Roman: „Nirwana“ (4 Bde., 1877), ein Werk, das sich von der Durchschnittsware unserer Unterhaltungslitteratur wesentlich unterscheidet. Für den oberflächlichen Anblick bietet es so viele grelle und krasse Szenen, daß kaum die Lieferungsromane damit wetteifern können; doch si duo idem faciunt, non est idem. Der ganze Roman ist aus einer Tiefe herausgearbeitet, welche jenen nur den wohlfeilen Effekt ins Auge fassenden Werken verschlossen ist; diese Greuelszenen sind sich nicht selbst Zweck; sie sind in die Beleuchtung einer eigentümlichen Weltanschauung gerückt. Und wenn man mit dem Roman rechten will, so kann man nur sagen, daß mit der Tiefe die Klarheit nicht gleichen Schritt hält; denn der Grundgedanke blitzt oft mehr aus phantastisch verworrenen Traumgewölken

auf, als daß er uns aus der durchsichtigen Gliederung eines architektonisch vollendeten Aufbaues entgegenträte.

Es ist das Chaos der Revolution, das uns der Dichter vorführt: wie Saturn verschlingt sie ihre eigenen Kinder; Schönheit und Geist gehen in ihren Wirbeln zu Grunde; es ist die allgemeine Vernichtung und das Ende ist die „Nirwana", der Schlummer, der ihr folgt. Welcher Schimmer der Versöhnung fällt auf diese Orgien einer bluttriefenden Freiheit? Der schweizer Dichter Salis reitet am Schluß den Alpen entgegen und begrüßt das Land der dauernden Freiheit, der Einfalt und Treue mit seinen Versen: ist dies der versöhnende Kontrast, der Lichtblick, der uns für diese Welt der Greuel trösten soll? Es ist ein zu matter Streif von Morgenlicht in dieser tiefen Nacht.

Wilhelm Jensens Roman erinnert in mancher Hinsicht an den letzten Revolutionsroman von Viktor Hugo. Nicht nur haben beide Dichter die Vorliebe für grelle Schilderungen und das Pathos der Humanitätsgedanken gemein; auch die Art und Weise, wie sie die geschichtlichen Hauptereignisse streifen, ist bei ihnen verwandt. Die eigentliche Handlung spielt in der Provinz; doch gelegentlich führen uns beide zu den Revolutionsszenen der Hauptstadt; nur ist der Zusammenhang derselben mit den Geschicken der Romanhelden bei Jensen noch lockerer als bei Viktor Hugo; wie dieser die Schreckensmänner des Berges, so führt uns Jensen mehr die Greuel von Versailles vor, welche die Aera der Revolution eröffneten: es sind Geschichtskapitel im poetischen Stil; man glaubt den Shakespeareschen Chorus zu hören, der die Verbindung zwischen den einzelnen Akten der Historie durch seine schwunghaften Chronikverse herstellt. Müßig sind diese Einfügungen nicht; denn erst von den Vorgängen in der Hauptstadt fällt das volle Licht auf die Ereignisse in der Provinz, welche die Schrecken von Paris womöglich noch in gesteigerter Weise wiedergeben. Es bleibt dann noch eine poetische Lizenz des Autors, daß er die Noyaden, die Bluthochzeiten Carriers, die in Nantes und an der untern Loire spielten, in das Gebirgsthal der obern Loire verlegt, und damit für seine Haupthelden und Heldinnen einen tragischen Abschluß gewinnt. Die typischen Charaktere, die in der Revolution hervortreten, die racheburstigen Volksmänner, die Geistlichen und die Aristokraten mit den Jakobinermützen, die edeln hochstrebenden Geister mit ihren Zukunftsidealen waren überall in Frankreich, in Paris wie in den Provinzen gleichmäßig zu finden, und wäre das nicht der Fall gewesen, so hätte doch der Dichter das Recht gehabt, sie auch in dem bergumschlossenen Departement Haute-Loire auftreten zu lassen.

Der erste Band, wohl der vorzüglichste, enthält eine Rokokoidylle, die wie von Goldlicht umflossen ist; doch schon regt sich in den Tiefen der wühlerische Geist, der diese heitere Welt in die Luft sprengen soll. Der Pfarrer versammelt in den unterirdischen Räumen des Pfarrhauses eine revolutionäre Gemeinde; Diana, die Tochter des Vikomtes, gehört ihr an, ein Charakter, der mit der Lälia der George Sand große Aehnlichkeit hat und die wie Brunhild in ihrer unnahbaren Hoheit von einem Feuerkreis umgeben ist. Jensen liebt wie Zacharias Werner die ineinandergeschachtelte Geheimbündelei, die unterirdische geheimnisvolle Geisterarbeit. Der Pfarrer Guerauld ist der verborgene Priester einer neuen Aera der Brüderlichkeit.

Der Gang des Romans ist in seinen allgemeinen Zügen der folgende. Aus der Rokokowelt werden wir hinübergeführt in die Welt der Revolution: den entscheidenden Einfluß üben von Paris aus die großen Ereignisse; die Kellerpflanzen der geheim wuchernden Ideen drängen sich ans Licht hervor. Der alte Vikomte ist verunglückt; sein Nachfolger Felicien steht unter dem Einflusse seiner Schwester, der stolzen Schwärmerin Diana; beide sind darin einig, die Gutsunterthanen von allen Fesseln zu befreien, zu beglücken, die Leibeigenen freizugeben, die Armut zu lindern, überall im Dienste der neuen Ideen zu wirken. Doch der Rückschlag bleibt nicht aus: das Volk ist undankbar, verachtet und haßt seine Wohlthäter noch mehr, als es früher seine Unterdrücker gehaßt hat, und das Evangelium der Freiheit, auf Herzensneigungen angewendet, bringt Verwirrung in die neugebildeten Familienkreise des Schlosses. Der junge Schloßherr Felicien selbst heiratet Clemence, die Pfarrersnichte; doch die sinnliche Frau verliebt sich alsbald in Viktor d'Aubigné! Dieser hat die Philosophin Marie, des Schloßherrn zweite Schwester, geheiratet: sie entschädigt sich für die Vernachlässigung durch ein Verhältnis mit dem dämonischen Abbé d'Aubriat. Mitten in dieser ungenierten Praxis der Wahlverwandtschaften, einer Frucht der neuen, ungestüm sich hervordrängenden Ideen, steht die keusche Diana bereits in schmerzlicher Enttäuschung. Da bricht zuletzt in die Träume einer bessern Welt der Sturm der ungezügelten Volksmenge, der wilde revolutionäre Wogenschlag, für den es keine Schranken mehr gibt; die Bestie im Menschen wird entfesselt. Mord und Brand verwüsten das Velay. Der Abbé d'Aubriat und der Graf von Laval entpuppen sich auf einmal als wilde Revolutionäre, welche die Volksmenge hetzen. Die tumultuarischen Szenen in Le Puy und Saint-Pierre, der Sturm auf das Schloß Hauteville, zuletzt die Noyaden in der Loire: alle Greuel der Revolution fallen in die zweite Hälfte des Romans. Es ist eine solche Fülle wildbewegter Massentableaus, daß die einzelnen von dieser Hochflut

der allgemeinen Bewegung allzu sehr beiseite geschwemmt werden. Es gemahnt uns, wie das fortlaufende Geheul der Rothäute, welches lange Kapitel mancher Indianerromane erfüllt. Die sich überbietenden Schrecken wirken ermüdend: die vibrierende Unruhe der vielköpfigen Bilder gemahnt wiederum an die Gemälde von Tintoretto. Der Dichter läßt sich kaum die Zeit zu ursächlicher psychologischer Herleitung, zu ruhiger Motivierung der Gemütsprozesse: die Phantasie der Leser muß sehr vieles ergänzen. Man sieht zuletzt die meisten Vorgänge wie im Opiumrausch: Bilder mit intensiv gesteigerter Färbung, aber im traumhaften Vorüberfliehen. Und der Rest ist eben „Nirwana". die allgemeine Vernichtung, welcher die Guten wie die Bösen verfallen. Die Noyaden spielen die Rolle jener die Massen mordenden Nemesis, welche auch dem Geschick der einzelnen ein gewaltsames Ende bereitet. Auch Diana wird von dem sie liebenden Urbain erdolcht, der sie vor Schmach und Entehrung bewahrt und ihr dann in die Fluten nachstürzt.

Wilhelm Jensen malt gern schwarz in schwarz; das Nachdunkelnde, Verschwimmende mit tiefen Schlagschatten ist ihm vor allen eigen. Darum gelingen ihm auch derartige Charaktere und Situationen am besten. Der Abbé d'Aubriat ist jedenfalls ein geistvoller Schurke: die wilde, man könnte sagen, vertierte Gabriele eine kecke, aber treffliche Zeichnung, ebenso der halb blödsinnige Iwan Arthou mit seinem Schicksalsgötzen „Ankou," der Schützer und Retter der Diana, bei ihren gefährlichen Bergwanderungen, der Mörder des Notars Demogeot, der ihm sein Weib geraubt, des Vaters der Gabriele. Die lichter gezeichneten Gestalten, Henri Comballet, der junge Bürger, der die Nationalgarde gegen das Volk führt, sowie seine Geliebte Eve treten durchaus nicht so scharf hervor, um ein Gegenbild von gleicher Wirkung gegen die nachtschwarzen Charaktere hervorzurufen.

Trotz der Alpenglorie, welche der schweizer Poet am Schlusse erblickt und verherrlicht, ist der Eindruck des Romans ein pessimistischer; die Schilderung ist es noch mehr als die Weltanschauung; doch der ganze Wurf der Dichtung hat etwas Großartiges, es weht ein die Sprache beherrschender und zu seinem Dienste zwingender Dichtergeist durch dieselbe; eine Fülle oft schlagend ausgedrückter Gedanken ist über seine Seiten zerstreut und so fesselt er trotz der Traumtrunkenheit, die an die Romantiker und an Leopold Schefer erinnert. Jedenfalls ist es das bedeutendste Werk Jensens und die genaue Analyse desselben erspart uns ein näheres Eingehen auf die andern größeren Romane des Autors. „Sonne und Schatten" (2 Bde., 1873), „die Namenlosen" (3 Bde., 1873), „drei Sonnen" (3 Bde., 1873), „Barthenia"

(3 Bde., 1877), „Fragmente“ (2 Bde., 1878), haben alle den Reiz derselben Originalität, in deren bald traumhafte, bald geistreiche Gespinnste uns der Autor einzuspinnen weiß. Das Genrehafte, z. B. die Schilderung des Jenenser Studentenlebens in dem letzten, ist nicht von der peinlichen Sauberkeit unserer gefeierten Genremaler; es hat einen frischen, genialen Zug. Barthenia ist ein moderner Abenteuerroman, der uns durch eine Reihe von Stadt- und Landschaftsbilder, durch Szenen aus dem Leben der Bauern, des polnischen Adels, der Klöster, der Freiheitskämpfe führt. An grellen Sensationsmotiven fehlt es in diesen Romanen nicht; besonders in „Sonne und Schatten“ treten dämonische oder vielmehr bösartige Charaktere, wie die Senatorin in den Vordergrund der Handlung; „drei Sonnen“ ist eine Selbstbiographie mit interessanten Skizzierungen religiöser Richtungen, besonders heuchlerischer Dunkelmänner. Frische Seeluft weht in „die Namenlosen“; Szenerie und Handlung sind hier stimmungsvoll verschmolzen, jene einsamen Kreuze der Insel gleichsam die Signatur der Handlung, deren Heldin als Opfer einer elementarischen Naturgewalt fällt.

Ein anderer Autor, Robert Giseke aus Breslau, hat die Emanzipation im radikal-philosophischen Sinne zum Inhalte seines Hauptromanes: „Moderne Titanen oder kleine Leute in großer Zeit“ (3 Bde., 1850) gemacht. Dieser Jugendroman des Autors deckt in seiner ungenügenden Form nicht die Bedeutung des Inhalts, weshalb ihn der Autor, wie wir erfahren, später umgearbeitet hat. Er wollte die Tragödie des Junghegeltums schreiben, das sowohl in seinen extremen Gedankenkonsequenzen, als auch in seinen Anläufen zur Praxis scheitert. Giseke hat die dialektische Schule der Philosophie durchgemacht, welche mit einem außerordentlichen Reichtum an geistigen Gesichtspunkten befruchtet und der Darstellung Beweglichkeit, Glanz und oft blendende Schärfe verleiht. Auch läßt diese Beschäftigung mit den höchsten Interessen des Geistes nicht leicht zu, daß allzu viel Mattes, Triviales, Nichtssagendes mitunterläuft, sondern sie weist von selbst auch den Dichter darauf hin, sich in die Tiefen des Lebens zu versenken und jede einzelne Erscheinung gleichsam sub specie aeternitatis anzuschauen. Freilich verfällt er dann leicht in abstrakte Auseinandersetzungen, die in Romanen, deren Held ein Denker ist, so wenig zu vermeiden sind, wie Kunstgespräche in den beliebten Malerromanen. Giseke hat sich indes bei dieser Wanderung durch die heiße oder kalte Zone der Spekulation die gemäßigte Temperatur des Gemütes bewahrt, aus welcher dichterische Schöpfungen am maßvollsten und erquicklichsten erblühen; er hat sich in die Extreme vertieft, ohne sich in sie zu verlieren, und wenn auch hin und wieder den Autor

selbst die Hyperblasiertheit seiner Helden zu ergreifen scheint, wenn er auch in der geistigen Konsequenzmacherei und in extremer Darstellung der Leidenschaft die Grenzen des Erlaubten streift, so bleibt er doch zugleich Herr des Gegensatzes und trägt die Idylle des Gemütes selbst in die Wüstheit der modernen Kulturbarbarei hinein. Die „modernen Titanen“ sind in mehr als einer Hinsicht ein merkwürdiges Werk. Zunächst ist es merkwürdig, daß ein so junger Autor sich an diese hypermodernen und hyperblasierten Charaktere wagte und sie darstellte ohne das Bedürfnis, ihnen wahrhaft positive und befriedigende Interessen gegenüberzustellen, oder das harmonische Maß, welches durch ihr Titanenstreben verletzt wird, in irgend einer Weise zur Geltung zu bringen. Dies nur negative Verhalten, diese Schwelgerei in exzentrischen Gedankenkreisen, diese durchgängige schonungslose Satire nicht bloß auf die extremen Richtungen selbst, sondern auch auf die Vertreter des Liberalismus und Rationalismus würde doppelt befremden müssen, wenn nicht eben in einzelnen Zügen jene Wärme humaner Gesinnung und eine Tiefe des Gemütes zum Durchbruche käme, die mit jener kritischen Ueberlegenheit, selbst nur einer Konsequenz der Richtungen, welche sie ironisiert, auszusöhnen vermöchte. Der Dichter wählt ganz bestimmte und bekannte Persönlichkeiten, öffentliche Charaktere, die mit größerem oder geringerem Rechte von sich reden gemacht haben; und schreibt sie bis zur Porträtähnlichkeit ab; sein blasierter Hauptheld Horn ist in der That nur ein fleischgewordener Max Stirner, und der Bankrott dieser Philosophie des Egoismus ist in schlagender Weise ausgeführt. Der junghegelsche Philosoph und christkatholische Prediger Ernst Wagner, dessen Schicksale den Mittelpunkt des Romanes bilden, ist einer jener begeisterten Gemütsmenschen, welche in den Taumel des Radikalismus hineingerieten, ohne über die praktischen Verhältnisse des Lebens im entferntesten orientiert zu sein, und so bei aller Konsequenz des Denkens aus einer Inkonsequenz des Handelns in die andere verfallen. Ein Dichter von so reichem Gemüte konnte sich indes selbst mit der Schilderung dieser extremen Verhältnisse nicht genugthun. Die Pfarridylle, welche er in den „Titanen“ nur gestreift hatte, mußte selbständig in den Vordergrund treten. So erschien sein ins Englische übersetztes „Pfarr-Röschen“ (2 Bdchn., 1851), das sich besonders durch Lieblichkeit und Zartheit der Schilderung auszeichnet. Zwischen diesen beiden Polen der Idylle und des oft wüst aufgeregten sozialen Lebens schwanken auch einige spätere Romane dieses Autors, der mit unleugbarer geistiger Gewandtheit bedenkliche Probleme unserer modernen Gesellschaft behandelt. In „D. L. Brook“ (2 Bde., 1862) schildert der Verfasser Gegensätze und Kämpfe des

industriellen Lebens, ohne eigentliche Geschäftskenntnis, doch mit interessanter psychologischer Beleuchtung, während „Käthchen“ (4 Bde., 1864) eine nicht hinlänglich leichtblütige Studie im Stil Paul de Kocks ist, mit einzelnen recht lebendigen Schilderungen deutschen Grisettenlebens, aber oft zu weitgehenden Kombinationen sozialer und politischer Sophistik.

Wie den Hintergrund der Gisekeschen Romane der preußische Staat mit seinem regsamen, geistigen Leben bildet, so gilt dies noch mehr von vielen Romanen Gustavs vom See (1863—1875 Oberregierungsrat von Struensee in Breslau), der sich mit ebenso gefälliger Leichtigkeit wie großer Sicherheit in allen realen Lebensverhältnissen bewegt und seinen romanhaften Erfindungen durch die genaue Kenntnis und Darlegung der juristischen und administrativen Verhältnisse, deren Netz ja über die ganze Gesellschaft geworfen ist, einen festen, mit Behagen empfundenen Halt gibt. Wir heben von seinen früheren Romanen*) besonders „die Egoisten“ (4 Bde., 1853) hervor, welche sich durch das am meisten künstlerische und von einem Gedanken getragene Gefüge auszeichnen. Dieser Grundgedanke, daß menschliche Handlungen, wenn sie nicht auf einer wahrhaft sittlichen Grundlage ruhen, obgleich äußerlich oft von glänzenden Erfolgen gekrönt, keine wahrhaft innere Befriedigung in ihrem Gefolge haben, ist in die Architektonik des ganzen Werkes, wenig aufdringlich, aber überall sichtbar, mit innerer Notwendigkeit hineingearbeitet. Wenige der neueren Romane gewähren eine solche ästhetische Befriedigung durch die vollkommene Klarheit und ungezwungene Sicherheit, mit welcher sich die Begebenheiten aus einander entwickeln, während doch jeder Grundpfeiler der Handlung einen Bogen der sie überwölbenden Gedankenbrücke trägt. Je praktischer bis in jede Einzelnheit hinein der Roman motiviert ist, so daß selbst in vielen Angaben die mathematische Genauigkeit nicht verschmäht wird, um so mehr überrascht die Einsicht in die geistige Harmonie, zu welcher alles zusammentönt, eine Harmonie, welche nicht bloß das ästhetische, sondern auch das sittliche Gewissen befriedigt. Nur berührt es herbe, daß gerade die edelsten und uneigennützigsten Charaktere, Jenny und Eugen, dem schmerzlichsten Schicksale erliegen. Die Egoisten in diesem Romane sind nicht, wie in Gisekes „Titanen“, philosophische Prinzipienmänner, burschikose Apostel des geistigen Nihilismus, welche ihre dialektische Schwimmkunst in den Strömen und Strudeln des Lebens versuchen; es sind gesellschaftliche

*) „Das Pfarrhaus zu Aardal“ (1842); „Rancé“ (3 Bde., 1845); „die Belagerung von Rheinfels“ (2 Bde., 1850).

Typen, Männer, denen der Egoismus zur anderen Natur geworden, und die ohne Reflexion nur einem Instinkte folgen, der ihnen wenig verdammlich erscheint und auch von der Gesellschaft nur dann verdammt wird, wenn er sich zu weit in kriminalrechtliche Bereiche verirrt. Die drei Egoisten, der Don Juan Max Bronner, der genußsüchtige Baron und der alte Justizrat, welcher sich daran erfreut, den irdischen Rachegott zu spielen, sind ebenso trefflich gezeichnet, wie das auserlesene, von ihnen zu Tode gequälte Opfer ihres Egoismus, die schöne, edel fühlende Jenny. Auch die Magdalene Elise, sowie die naiv herzige Marie zeugen von der Kunst des Autors, in anmutig wirkenden Kontrasten zu schildern. Sein Stil gehört durch Grazie und Klarheit der Goetheschen Schule an, deren gemessene Behaglichkeit er indes oft durch einen freieren und derberen Humor unterbricht. Der Roman enthält vortreffliche Genrebilder des bureaukratischen und aristokratischen Lebens und versetzt gerade durch seine kunstvolle Anlage in eine nicht leicht erkaltende Spannung. Der Roman: „Vor fünfzig Jahren“ (3 Bde., 1859) entrollt uns das Gemälde jener interessanten und bewegten Epoche von 1807—1815, in welcher sich die Wiedergeburt des preußischen Staatslebens vollzog. Wir sehn die tyrannische Herrschaft der Fremden in Schlesien, die kleinen Freibeuterkämpfe, die Vorläufer des großen Volkskrieges; wir sehn wie sich die Gutsherrschaften gegen die Steinschen Neuerungen sträuben; wir fühlen der Volksstimmung in den verschiedensten Klassen an den Puls; wir erleben in Kassel Abenteuer mit der Polizei Jerômes und werden mitten hinein in die große Tragödie des russischen Krieges an die Ufer der Beresina geführt. Die romantischen Fäden sind in die geschichtliche Chronik, mit der sie hin und wieder parallel laufen, im ganzen mit Geschick verwebt.

Der produktive Autor bewegt in seinen späteren Romanen sich bald ganz auf dem Gebiete freier Erfindung, bald lehnt er diese an die geschichtlichen Thatsachen einer bestimmten Epoche an. „Zwei gnädige Frauen“ (3 Bde., 1860) spielt in der Zeit des siebenjährigen Krieges, dessen Verwüstungen uns in einzelnen lebendigen Schilderungen vorgeführt werden; doch ist die eigentliche Erfindung etwas auf die Spitze gestellt. Am frischesten, namentlich vom gesunden Hauch akademischen Lebens, von der Poesie der Rheinlande durchweht, die geistigen und industriellen Richtungen in gefälliger Darstellung spiegelnd, ist der Roman: „Herz und Welt“ (3 Bde., 1862). „Heimatlos“ (4 Bde., 1867) spielt gegen Ende des vorigen Jahrhunderts unter der Regierung Friedrich Wilhelms II. in Preußen; eine schlesische Adelsfamilie, welche durch die Intriguen eines Kaplans zerrüttet wird, steht im Vordergrunde der

Schilderung. Die Schicksale des verdrängten heimatlosen Bruders, seine Abenteuer in den kleinen Fürstentümern, seine Liebe zur schönen Tochter eines Alchemisten, die ihn aus kleinfürstlicher Willkürhaft befreit, die Lösung des Knotens durch eine den Kaplan entlarvende Geisterkomödie, eine Lösung, die im Geiste der damaligen Zeit gehalten, doch nur durch eine äußerliche Maschinerie hervorgerufen wird und auf uns nicht überzeugend wirkt: das ist der Hauptinhalt des Romans, der hier und dort allzu sehr ins Breite verläuft, zu viel des Alltäglichen in nackter Lebenspoesie in sich aufnimmt. Rührend ist das Verhältnis der beiden Brüder; doch schlägt in der Schilderung von Oskars Krankheit das Pathologische allzu sehr vor. In „Heimatlos" ist ein Leitton angeschlagen, der in „Arnstein" (3 Bde., 1868) wiederkehrt; es sind Varianten auf das Thema des vermeintlichen Inzestes. Gustav vom See nähert sich damit den sogenannten „sozialen Problemen"; doch ist das Bedenkliche bei ihm bloß ein Durchgangspunkt, eine romanhafte Ausweichung, die er zur Harmonie zurückführt. Der Held in „Heimatlos" liebt die schöne Lucie; da treten Verhältnisse ein, die ihm die schreckliche Klarheit zu geben scheinen, daß er seine Schwester liebt. Ebenso liebt Arnstein die reizende Alice und sieht sich durch eine Kette von Beweisgründen, in denen nur eine kleine Lücke ist, genötigt, sie als seine Tochter anzuerkennen. Ein kühner Problempoet würde die Entdeckung später eintreten lassen und den Konflikt zu grellen Nachtstücken steigern; ein minder waglustiger Autor würde es bei der Tragödie der Resignation bewenden lassen; Gustav vom See räumt wohlwollend alle finsteren Möglichkeiten aus dem Wege, indem er erfinderisch die verschlungene Kette beweiskräftiger Argumente wieder zerreißt. Doch was in „Heimatlos" nur ein beiläufiger Inzidenzpunkt ist, erscheint in „Arnstein" als der eigentliche Angelpunkt der Handlung. Das sorgsam angelegte Seelengemälde Arnsteins, der durch die tragischen Schicksale seiner Jugend, die Erlebnisse des russischen Feldzuges, den frühen Tod eines geliebten Weibes zu einem verdüsterten Byronschen Helden geworden ist, sichert einem Konflikt, in welchem die ihn erlösende Liebe sich wieder in Schattenbilder zu verflüchtigen droht, unseren doppelten Anteil. Auch ist hier die psychologische Ausführung reich an feinen und fesselnden Zügen. Die Erfindung des Romans ist glücklich in Einzelnheiten. Die Situation, daß der wegen falschen Verdachts flüchtige Steuereinnehmer in der Waldhütte, ohne es zu wissen, über der ihm geraubten Kasse schläft, könnte die Ironie Ludwig Tiecks erfunden haben. Das Wirken der Mainzer Zentral-Untersuchungskommission wird mit genauer Kenntnis und Treue im Detail geschildert, während die Waldbilder des Hundsrück einen anmutigen Hauch

von Naturpoesie atmen. Auch eine größere Fülle von Betrachtungen als in den früheren Werken findet sich in diesem Roman Gustavs vom See. „Falkenrode“ (4 Bde., 1871), ebenfalls ganz ein Werk freier Erfindung, gehört zu den besten Arbeiten des Autors und zeigt im Aufbau eine symmetrische Architektur, so daß gleichsam der eine Flügel dasselbe künstlerische Motiv wie der andere, nur in verschiedener Ausführung zeigt. Es handelt sich um zwei große Erbschaftsfragen, deren Bewegung und Gegenbewegung mit vielem Geschick geleitet ist. Die Liebesszenen und lyrischen Partien haben anziehende Frische, die humoristischen dagegen sind mit etwas schwerfälliger Silhouettenschere ausgeschnitten und erinnern an die Langbeinsche Darstellungsweise. Wie in den „Egoisten“ ist auch hier die tüchtige Kenntnis der realen Lebensverhältnisse, der administrativen Staatseinrichtungen, der juristischen Bestimmungen zu rühmen, welche der Erfindung der Phantasie eine feste Grundlage geben. Dies tritt auch in dem Roman: „Blätter im Winde“ (4 Bde., 1873) hervor, in dem es an starken kriminalistischen Ingredienzien und Sensationsmotiven nicht fehlt, dessen psychologisch interessanter Kern aber die Liebe eines Stiefvaters zu seiner Stieftochter bildet. In „Lisbana“ (2 Bde., 1874) bildet eine Scheinehe den Mittelpunkt der Handlung, welche sich im Zeitalter Friedrichs des Großen abspielt und einzelne geschichtliche Porträts von Interesse, wie das des Grafen Kaunitz und des Herzogs Karl von Württemberg enthält; doch treten gerade diese Partien gegenüber der psychologischen Entwickelung zu sehr in den Vordergrund*).

Eine weniger gefällige, aber nicht minder ruhige und anschauliche Darstellungsweise finden wir in dem Roman: „Werner Thormann“ von Ludwig Rosen (3 Bde., 1859), einem echt deutschen Roman, der uns die innere Bildungsgeschichte des Helden gibt und die äußern Ereignisse, mögen sie noch so bunt und abenteuerlich sein, nur als Einschlagsfäden für das geistige Gewebe benutzt. Es sind Bilder deutschen Lebens, die uns der Autor vorführt, diese bewegten Szenen akademischer Versammlungen, die Stürme blutiger politischer Kämpfe, die Idyllen der Pfarr- und Forsthäuser, die Salonszenen des freiherrlichen Schlosses, der Held selbst erscheint als ein frischer, edler, aber von den Stimmungen des Augenblicks allzusehr beherrschter Charakter, dessen Läuterung zu fester Männlichkeit

*) Wir erwähnen noch folgende Romane Gustavs vom See: „Wogen des Lebens“ (3 Bde., 1863); „Gräfin und Marquise“ (4 Tle., 1865), zweite Abteilung: „Ost und West“ (4 Tle., 1865); „Valerie“ (4 Tle., 1869); „Radowa“ (4 Tle., 1871); „Krieg und Frieden“ (3 Bde., 1872).

durch mancherlei Prüfungen des Schicksals der eigentliche sittliche Inhalt des Romans ist. Andere Autoren, wie Philipp Galen*) (Dr. Th. Lange, geb. 1813 in Potsdam, seit 1857 als Stabsarzt dort lebend) benutzen das moderne Leben, um spannende Erzählungen ohne tiefergehende Tendenz daran zu knüpfen. Die Romane Galens haben den Vorzug klarer Zeichnung, namentlich der schleswig-holsteinschen Sitten und Landschaften, wie der Schweizer Alpenregionen. Die Erfindung ist nicht immer von gleich glücklichem Wurf, der Patriotismus oft einseitig in der Darstellung fremder Nationalitäten, der Dänen und Franzosen. Theodor König**) legt eine dem Jesuitismus feindliche Richtung in Lebens- und Charakterbildern dar. Einen Künstlerroman in klarer, glatter Form, mit trefflichen humoristischen Genrebildern aus Werkstatt und Atelier, aber mit gewaltthätiger äußerlicher Lösung für ein inneres Problem hat der Lyriker Otto Roquette in seinem „Heinrich Falk" (3 Bde., 1858, 2. Aufl 1879) geschaffen. Als feiner Beobachter des Lebens zeigt sich der Dichter in seinem Roman „das Buchstabierbuch der Leidenschaft" (2 Bde., 1878.)

Julius Mühlfeld († 1881) zeigt in seinen teils zeithistorischen, teils sozialen Romanen eine anerkennenswerte Gabe der Charakterschilderung***) und eine oft schwunghafte Darstellungsweise. Robert Byr nimmt ein Losungswort der neueren Wissenschaft in seinem Romane „Der Kampf ums Dasein" (5 Bde., 1869) zum Thema mannigfacher Variationen, ohne indes diesen Gedanken mit vollkommener Prägnanz aus der Handlung hervorspringen zu lassen. Der Kampf ums Dasein ist

*) „Der Irre von St. James" (4 Bde., 1854), das beste Werk dieses Autors; „der Inselkönig" 5 Bde., 1852); „Fritz Stilling" (4 Bde., 1854); „die Insulaner" (4 Bde., 1861); „der Leuchtturm auf Kap Wrath" (3 Tle., 1862); „Andreas Burns und seine Familie' (4 Bde., 1856) und „die Tochter des Diplomaten" (4 Bde., 1865), die beiden letzteren Romane aus dem schleswig-holsteinschen Kriege; „das Irrlicht von Argentières" (3 Bde., 1868); „der Löwe von Luzern" (5 Bde., 1879), ein Roman von kriminalistischem Inhalt, mit schweizerischen Landschaftsschilderungen, die oft ins Topographische übergehen. „Die Moselnixe" (3 Bde., 1877), „Frei vom Joch" (3 Bde., 1877) u. a. Vergl. Philipp Galens „Gesammelte Schriften" I. Reihe 20 Bde., 1858, II. Reihe 33 Hefte 1856—66; III. Reihe 10 Bde., 1868.

**) „Moderner Jesuitismus" (2 Bde., 1852); „Aus der Gegenwart" (2 Bde., 1855) u. a.

***) „Freie Bahn" (3 Bde., 1869); „Im Bann der Schuld" (3 Bde., 1870); „Ehre" (4 Bde., 1861); „Unterm Verhängnis" (2 Bde., 1864); „1866" (1868); „Aus dem tollen Jahr" (1873), besonders das letztere lebensvoll und farbenfrisch.

bekanntlich ein terminus technicus des Darwinismus; und so ist es auch ein würdiger Vertreter der Naturwissenschaft, Professor Kühlrich, welcher den Chorus des Romans bildet und fortwährend auf die große Wahrheit hinweist, in welcher er den Angelpunkt der neuen Bewegung der Geister erblickt. Dazu erscheint uns indes jene oft bestrittene, jedenfalls aber nur für die Entwickelung der Tiergeschlechter auf der Erde bedeutsame Wahrheit nicht angethan. Auf den Kampf der Geister läßt sich der Kampf ums Dasein nur uneigentlich übertragen, und überhaupt liegt der Kampf um die nackte Existenz doch nur den rohesten Formen des menschlichen Strebens zu Grunde, die kaum eine ästhetische Verklärung ertragen. Dem Apostel des Kampfes treten auch in unserem Romane, nur mit geringerem Gewicht in doktrinärer Ausführung, die Friedensapostel entgegen. Liebe und Aufopferung für das Wohl anderer bilden den Gegensatz gegen den Kampf ums Dasein; und nach dieser Seite hin erscheint uns die Schlußkatastrophe des Werks gut erfunden, in welcher der Held seinen Bemühungen, bedrohten Bergwerksarbeitern Rettung zu bringen, zum Opfer fällt. Im übrigen deckt die Handlung noch weniger als in „Hammer und Amboß" den Grundgedanken, der mehr in den Reflexionen des Autors und seiner Helden zutage tritt. Ein geistreicher Erbprinz und ein kleiner Hof, der Parteienkampf an demselben, Intriguen der Aristokraten und Ultramontanen, Bestrebungen einer ehrgeizigen, mit der Presse sich verbindenden Bourgeoisie, Arbeiteraufstände, kriminalistische Verwickelungen, wie z. B. ein Diebstahl, den gleich am Anfange des Werks ein später geadelter Kabinetssekretär in Gemeinschaft mit einem Kammerdiener vollbringt, Kunst und Wissenschaft, scheinheilige Wohlthätigkeitsanstalten: was wäre nicht in den Rahmen dieses umfassenden und umfangreichen Romans mit aufgenommen? Doch während wir in ihm die Beschränkung vermissen, welche die Teilnahme konzentriert, und die geistige Dialektik, welche den Grundgedanken in Fluß bringt, fühlen wir uns durch die lebendige Darstellung, die vielen geistreichen Exkurse, eine Charakteristik voll treffender Schlaglichter und manche poetische und sinnige Züge der Ausführung so angesprochen, daß wir bei der Lektüre der großen Darwinschen Epopöe nicht ermüden. Die Heldin des Romans „Sphinx" (3 Bde., 1870) ist ein Findelkind, „erzeugt in Ehebruch und Schande" und „gehegt in Verheimlichung und Liebe". Zu spät gibt uns der Autor den Schlüssel zu dem Rätsel des Charakters, oder vielmehr zu spät erfahren wir, daß es ein solches Rätsel gibt. Wir sind geneigt, die Verwüstungen, welche Natalie in der Männerwelt angerichtet, einer nicht gerade sphinxartigen Koketterie schuld zu geben. Ein Oekonom vernach-

lässigt aus Liebe zu ihr sein Weib; ein Priester nimmt sich um ihretwillen das Leben; sie heiratet einen schon dem Tode geweihten General und ergiebt sich, als sie ihre einzige wahre Liebe zurückgewiesen sieht, in dämonischer Verzweiflung einem früheren Anbeter. Ein Duell und der Tod eines edeln jungen Mannes sind die Folge dieser Handlung. Das nach dem Tode der Schwererkrankten aufgefundene Tagebuch gibt uns eigentlich erst den Schlüssel zu dem geheimnisvollen Wesen, das uns so lange beschäftigt hat. „Auf abschüssiger Bahn“ (3 Bde., 1872) ist ein aus dem österreichischen Leben herausgeschaffener Roman; er schildert uns eine unglückliche Ehe aus der höheren Aristokratie. Ein Lebenslauf in absteigender Linie ist der Lebenslauf der Gräfin Ilona, die als Kunstreiterin endet, ebenso derjenige des Barons Kreutsheim, ein geistig begabter, doch moralisch verworfener Kavalier. Die Züge aus dem österreichischen Leben in diesem Roman sind höchst frappant.

Auch die neueren Romane von Robert Byr beweisen uns, daß er seine Erfindungen mit philosophischem und künstlerischem Sinn durchdenkt und aus einer Grundidee heraus schafft. Dieser Grundgedanke wird oft durch tiefgreifenden Sarkasmus bestimmt, wie in dem Roman: „Larven“ (3 Bde., 1876), in welchem uns einige Gruppen aus dem Karneval des Lebens vorgeführt werden, und zwar aus den Kreisen der hohen Aristokratie, des Theaters und des Judentums. Der etwas verkommene Philosoph des Romans, Graf Stasoll, spricht dies aus mit den Worten: „Maskerade das Stück und Larven die Spieler“. Eine dämonische Theaterprinzessin ist „Gita“ (4 Bde., 1877), die durch Selbstmord endende Heldin eines an Sensationsmotiven reichen Romans. Eine unfreundliche grellscharfe Skizzierung und Silhouettierung höherer Gesellschaftskreise, der Beamten- und Professorenwelt, findet sich in den Romanen: „Eine geheime Depesche“ (3 Bde., 1880) und „Sesam“ (3 Bde., 1880), in welchem letzteren Romane die Ehe zwischen einer hochadeligen Dame und einem Professor durch eine plötzliche Katastrophe in das rechte Gleis gerückt wird, so daß die Herzen das Zauberwort Sesam, welches die Schätze der Liebe erschließt, erst finden. Robert Byr ist ein geistreicher Autor, hin und wieder etwas zu breit in der Schilderung, aber vielen Lieblingen des Tages überlegen durch künstlerische Gliederung seiner Werke.

„Die „Kinder der Zeit“ von Karl Marquard Sauer (3 Bde., 1870) sind als ein Album von Charakterköpfen und Lebensbildern zu betrachten; eine auf der Grundsuppe der Erzählung herumschwimmende Moral wußten wir nicht abzuschöpfen. Ein Industrieller, ein Dichter, ein Materialist und ein ergötzlich gezeichneter Föderalist sind die vier Söhne des Jahr-

hunderts, zu denen der uneigennützige harmlos edle Gelehrte und Idealist Dr. Peregrin den Gegensatz bildet. Die Darstellung ist fließend und belebt, oft pikant, die Theaterwelt mit besonderem Behagen geschildert, und an Sensationsmotiven, wie der von Strecker verübte Mord, fehlt es nicht. Die interessanteste Figur des Romans ist die Schauspielerin Olympia mit ihren Antezedentien, ihrer stolzen Schönheit, ihrem geistreichen Pessimismus und resolutem Handeln.

Die Sensationsromantik des deutschen Romanes ist im ganzen weniger kriminalistisch, als zu sinnlicher Ueppigkeit geneigt. Diese Richtung findet sich in den grellen Schaudergemälden eines Emerentius Skaevola (von Heyden), welcher selbst von seinen Büchern sagt, sie seien nicht für Frauen, welche noch erröten. „Die „Erbsünde" (2 Bde., 1834) bietet eine Galerie aller Verbrechen, namentlich fleischlicher, und „Adolar, der Weiberverächter" (2 Tle., 1833) malt mit Schmutzfarben, die grell übertüncht sind. Als jetziger Hauptvertreter dieser Richtung ist der Galizier Sacher-Masoch zu betrachten, der eine üppige, für das grausam Wollüstige gestimmte Phantasie schon in seinem farbenreichen Geschichtsroman: „Der letzte König der Magyaren" (3 Bde., 1868) an den Tag gelegt hat. In den Schilderungen wiegt das Blendende, Grelle, Pikante vor; doch da diese Trunkenheit der Phantasie in der Romantik des Magyarentums einen festen Boden findet, so folgt man dem Autor gern in diese abenteuerliche Welt. Die Heldinnen in allen Schriften Sacher-Masochs haben indes einen Zug sarmatischer Ritterlichkeit; sie treten auf mit der Reitpeitsche oder mit einem jener elektrischen Hermelinpelze, deren wärmeatmende Atmosphäre so anregend auf die Nerven wirkt. Sacher-Masoch, ein kleinrussischer Turgeniew, so abhängig von dem Gedankenkreise Arthur Schopenhauers, wie der berühmte russische Autor, hat eine glühende Phantasie, eine lebendige Darstellungsweise, Talent für phantasievolle Stimmungsmalerei, z. B. für Nacht- und Mondscheinstücke, eine unerschrockene Beredsamkeit, heißblütigen Emanzipationsdrang und Sinn für das Pikante. Doch die Summe dieser Vorzüge wird beeinträchtigt durch eine Vorliebe für das Absonderliche, Prickelnde, Ueppige, welche oft, abgesehen von der krankhaften Ueberreizung der Phantasie, die ihr zu Grunde liegt und von ihr wieder hervorgerufen wird, zu Geschmacklosigkeiten und Widerwärtigkeiten führt. In dem Roman „Eine geschiedene Frau" erreicht Sacher-Masoch die äußersten Grenzen dessen, was für dichterische Darstellung erlaubt ist. Wir sprechen hier nicht von den Nuditäten, für welche wir ja in Lucinde, Wally und hundert andern Romanen genugsam Vorbilder besitzen und für welche weniger irgend welche soziale Tendenz als der ästhetische Zauber, der freilich bald von dem stoff-

artigen Reiz verschlungen wird, eine Rechtfertigung bietet. Aber es ist eine kühne Zumutung, wenn der Autor uns noch einen Rest von Teilnahme für eine Heldin ansinnt, welche nach allerlei verzeihlichen Abenteuern so tief sinkt, daß sie mit einem körperlich ekelhaften Individuum, dessen abschreckende Eigenschaften uns noch dazu mit der Gewissenhaftigkeit eines Steckbriefes ausgemalt werden, ein inniges Verhältnis eingeht. Wir bezweifeln, daß in solchem Raffinement noch irgend welche Lebenswahrheit enthalten sei, würden aber auch solche Lebenswahrheit aus dem Bereich der Dichtung ausschließen. Der Roman: „die Ideale unserer Zeit“ (4 Bde., 1875) hat eine durchaus satirische Tendenz; die Reflexion überwiegt in demselben und eine Fülle satirischer Beobachtungen ist nicht in Handlung und Charakteristik umgesetzt: die tendenziöse Deutschfeindlichkeit tritt allzu scharf hervor; der Autor verfolgt die Realpolitik des deutschen Reichs mit glühendem Haß und scheint die Gründung desselben mit den anderen Gründungen die ihr auf dem Fuße folgten, in eine Linie zu stellen. Außerdem fehlt dem Roman, der in Deutschland spielt, jedes nationale deutsche Kolorit; der Autor schildert uns eher das Leben der Deutschen in den Kronländern. Es fehlt der Ton und Charakter des deutschen Geistes, der Zug akademischer Bildung, der die auf deutschen Universitäten herangezogene Jugend charakterisiert; die Helden des Romans haben etwas Greisenhaftes. Gleichwohl trägt derselbe die Züge eines starken Talentes und beweglichen Geistes; es herrscht an einzelnen Stellen der Schwung eines echten Idealismus, einzelne Sittenbilder sind keck gezeichnet: schade nur, daß der Komposition jeder Abschluß fehlt.

In seiner Novellensammlung: „Das Vermächtnis Kains,“ Erster Teil: „Die Liebe“ (2 Bde., 1870) nimmt der Dichter einen großen philosophischen Anlauf: die Novelle ist hier nicht mehr die geschwätzig plaudernde Schwester des Märchens, wie bei einem Boccaccio und Bondelli; sie erzählt uns nicht bloß das pikante Abenteuer; ebensowenig begnügt sie sich mit irgend einer psychologischen oder sozialen Pointe; nein, sie marschiert hier in Reih und Glied mit den andern Novellen; alle zusammen bilden gleichsam eine Armee, die von einem strategischen Gedanken geleitet wird; die einzelne ist nur ein dienendes Glied der Gesamtheit; sie alle aber sollen vereint eine divina commedia des Erdenlebens darstellen, in welcher die erste Abteilung, das Inferno, freilich die vorwiegende Rolle spielt. Den Prolog der ganzen, groß angelegten Sammlung spricht ein Wanderer, ein Mitglied jener eigentümlichen und phantastischen altgläubigen Sekte der russischen Kirche, welche von der Ueberzeugung ausgeht, daß der Teufel die Welt beherrsche, daß jede Beteiligung am Staats-

oder Kirchenwesen reiner Teufelsdienst sei, dem sich die Frommen durch Flucht und ruhelose Wanderung entziehen müssen. Der Wanderer hat kein Weib, kein Eigentum; er erkennt weder den Staat noch die Kirche an; er vergießt kein Blut und leistet daher keinen Kriegsdienst; er arbeitet nicht. Aus dem Munde eines solchen Wanderers erfahren wir das Programm der Novellensammlung: das Vermächtnis Kains ist die Liebe, das Eigentum, der Staat, der Krieg, die Arbeit und der Tod. Die beiden ersten Bände behandeln „die Liebe," die auch zu diesem Vermächtnis gehört, mögen sich auch die Liebeslyriker aller Zonen darüber entsetzen; der Wanderer spricht darüber, als hätte er seinen Schopenhauer und die „Philosophie des Unbewußten" gelesen: die Illusion der Liebe wird uns mit der düstern Farbengebung eines Rembrandtschen Pinsels geschildert: „Die Liebe ist der Krieg der Geschlechter, in dem sie darum ringen, eins das andere zu unterwerfen, zu seinem Sklaven, seinem Lasttier zu machen; denn Mann und Weib sind Feinde von Natur. Der Wahn, in dem Besitz des geliebten Weibes eine vollkommene Seligkeit zu finden, muß der beschämenden Erkenntnis weichen, daß die Natur diese Sehnsucht in uns gelegt hat, um uns zu ihrem blinden willigen Werkzeug zu machen, um für die Unsterblichkeit der Gattung zu sorgen." Das ist der Grund- und Leitton dieser Novellen, welche die pessimistischen Theorien in ein sarmatisches Gewand kleiden und mit Genrebildern aus dem osteuropäischen Volksleben diese Liebesgeschichten durchwirken.

Ohne Frage besitzt Sacher-Masoch ein ungewöhnliches Talent für lebendige Schilderungen; „die Mondnacht„ ist in ihrer Weise ein kleines Kabinetsstück und auch in dem „Don Juan von Kolomea" ist nicht nur das kleinrussische Volksleben meisterhaft geschildert, sondern auch die Schattenseiten der Ehe mit einer sprudelnden Fülle kleiner, pikanter, oft genialer Züge. Es ist ein wilder, sprühender, kaustischer Humor, der die Erzählung beseelt. Ein stimmungsvolles Bild einer unverwüstlichen schwärmerischen Neigung, die alles entschuldigt, gibt der „Kapitulant." Die Beleuchtung der Winterlandschaft auf der Steppe kann man meisterhaft nennen; sie erinnert an das Schönste, was Petöfi und die Droste-Hülshoff in Versen, Adalbert Stifter und Turgeniew in Prosa auf diesem Gebiete geschaffen haben.

Mit den Erzählungen des zweiten Bandes begeben wir uns indes in einen Kreis von Liebesabenteuern, welche alles poetische Behagen ausschließen; das Bild der Liebe, welches aus so grenzenloser Verkehrtheit, aus so unnatürlichen Verirrungen hervorgeht, mag der Philosoph mit in das Schuldbuch des unseligen Triebes schreiben. Der Dichter hat nicht

das Recht, am wenigsten die Pflicht, um seinen Grundgedanken in prismatischen Farben schillern zu lassen, uns eine poetische Analyse aller krankhaften Gelüste der Menschennatur zuzumuten. Der „moderne Plato" ist ein höchst wunderbarer Jünger des athenienſiſchen Philosophen; eine unternehmungslustige Gräfin weiß ihm nicht anders beizukommen, als daß sie sich als Jüngling verkleidet und so einen innigen Freundschaftsbund mit ihm schließt. Der Reiz der körperlichen Berührung, der maskierten Weiblichkeit übt auf unsern Plato einen wunderbaren Zauber aus; als aber die Gräfin sich demaskiert, da wendet er sich gleichgiltig von ihr ab. Eine Novelle von pikanterer Unnatur kann man sich kaum denken.

Und doch wird sie noch von der folgenden, der „Venus im Pelz", übertroffen; sie schildert uns die raffinierte Wollust, die im geheimen Zusammenhange mit den grausamen Gelüsten der Menschennatur steht. Die Venus im Pelz, unter dem man sich indes alle andern Kleidungsstücke hinwegdenken muß, ist eine echte Sarmatin, welche das Prügeln aus dem Grunde versteht, solch eine Duodezausgabe der östlichen Katharinen und Semiramis. Der Held des Stücks aber findet sein höchstes Genügen darin, sich zur Sklavin dieser imponierenden Schönheit zu machen und zwar in des Wortes verwegenster Bedeutung; ihm ist nur wohl, wenn er sich zum Schemel ihrer Füße machen kann, und wenn sie ihn peitscht, daß ihm das Blut herunterläuft. Sie ist nicht minder raffiniert als dieser krankhafte Wollüstling, und peinigt ihn, wie in der Badeszene, in einer empörenden Weise. Die Novelle enthält Schilderungen, denen gegenüber diejenigen des Louvetschen „Faublas" den Reiz der Naivetät für sich haben. Die Pointe ist freilich zugleich heiter und lehrreich. Der „Sklave" wird in der Erwartung des Glücks, welches ihm die Prügel von zarter Hand bereiten sollen, am Schluß schmerzlich getäuscht, indem die Herrin die Peitsche einem glücklichern Liebhaber in die Hand drückt, und dieser dann seinen Rivalen schonungslos zergeißelt. Die Moral der Geschichte ist aber, daß der Sklave, nachdem er zur Einsicht gekommen ist, wie rasch alles irdische Glück vergeht, und wie gefährlich es ist, den Frauen die Herrschaft und das Prügelregiment zu lassen, den Stock umdreht und selbst seine spätere Gattin mit der Peitsche erzieht. Uns wird so klein- und großrussisch, so „knutenhaft" zu Mute bei dieser Art des geschlechtlichen Verkehrs, daß wir froh sind, von dieser slavischen Gesellschaft erlöst zu sein.

Auf die „Venus im Pelz" folgt nun die „Madonna im Pelz", der harmonische Abschluß dieser grell dissonierenden Erzählungen, der zugleich einen Protest gegen die Jünger Kains und ihre Lehren enthalten soll. Das Glück einer Liebe und Ehe, die auf Gemeinsamkeit der geistigen

Interessen beruht, wirft sein versöhnendes Licht auf die Irrtümer der Leidenschaft. Der Autor erscheint als Sozialreformer und verläßt den anatomischen Seziertisch, um ein harmonisches Götterbild zu meißeln. Doch wir sehen nicht klar genug, wie sich dieser Epilog zu dem Prolog verhält, welche Vermittelungen den Widerspruch lösen sollen. Nur so viel ist einleuchtend, daß diese letzte Erzählung weder den pikanten Reiz, noch den poetischen Zauber der frühern atmet.

Die zweite Abteilung des großen Cyklus erschien unter dem Titel: „das Eigentum“ (2 Bde., 1877). Es liegt in dem Grundgedanken des ganzen Werkes, daß auch das Eigentum in der Beleuchtung erscheint, in welcher ein Vermächtnis Kains erscheinen muß und daß alle Bilder dieser Erzählungen nicht auf Goldgrund hingemalt, sondern in ein tiefdunkles Schattennetz hineingezeichnet sind. Wie in jenem ersten Teil, hat auch hier die Schlußerzählung einen versöhnenden Charakter; sie enthält den Hinweis auf eine erlösende Zukunft oder bereits harmonisch geordnete Verhältnisse der Gegenwart, in deren Einrichtung neue Sozialprinzipien zur Geltung kommen. Wenn man dem ersten Teile den Vorwurf machte, daß die sinnlichen Situationen jenseit der Grenzlinie des Darstellbaren liegen und verletzend wirkten, so fällt dieser Vorwurf bei dem zweiten Teile weg; gleichwohl ist eine recht mißliebige Aehnlichkeit geblieben; die meisten Frauencharaktere haben auch hier das Gewaltthätige, Widerwärtige, das an das Urbild einer Katharina erinnert oder mindestens das ewig Weibliche in einem traurigen Zerrspiegel zeigt. Sacher-Masoch hat eine große Vorliebe für weibliche Ungeheuer jeder Art; wenn es in den Erzählungen auch an Gegenbildern nicht fehlt, so ermangeln diese doch des lebhaften Kolorits und der eingehenden Behandlung, die er jenen zu teil werden läßt.

Gleich in der ersten Erzählung: „Volksgericht“, ist die Heldin ein Weib, welches den ganzen Dünkel des Eigentums besitzt und einen Besitzlosen wohl zum Liebhaber, aber nicht zum Gatten für gut genug hält. Diese Mühlenbesitzerin Feodosia, welche dem Mörder ihres früheren Gatten, Kyrilla, wohl heimliche Liebesnächte gewährt, aber sich dann mit einem andern vermögenden, dummen Bauer verheiraten will, ist ganz ein Weib im Geschmack der Sacher-Masochschen Pelzdamen, wenn auch ohne Pelz. Kyrilla steckt die Mühle der Bäuerin in Brand; ein Volksgericht verurteilt ihn und seine Genossen zum Tode, und Feodosia beteiligt sich mit besonderem Behagen an der Exekution. Die Diebe erscheinen hier als eine Art von Gentlemen, für welche wenigstens die Schilderung des Autors Partei ergreift.

In der zweiten Erzählung: „Der Heydamak“, ist der Grundton derjenige der Schillerschen „Räuber“, Frische und Freiheit eines im Walde hausenden Lebens mit seinen Abenteuern und Kämpfen. Die dritte Erzählung zeigt uns die Not, welche die Folge des Aberglaubens ist; sie spielt in jüdischen Kreisen; auch hier steht neben dem Unglückskind Chaike, dem armen Frauchen, eine der Sacher-Masochschen Salondamen, Pennina, eine jener Sultaninnen, welche gern den Fuß auf den Nacken anderer setzen. Das Eigentum, welches von der Meinung der Menschen abhängig ist, tritt uns aus dem Barockrahmen jüdischer Zustände entgegen, die im ganzen etwas Ungenießbares haben, sowie sie im einzelnen auf eine oft paradoxe Spitze gestellt sind, wo das Thatsächliche an das Abgeschmackte und Unglaubliche grenzt.

Von den übrigen Erzählungen erwähnen wir noch die umfangreichste: „Ein Testament“; hier wird uns in Warwara ein abschreckendes Bild des empörendsten Geizes gezeigt und zugleich ein höchst unwürdiges Liebesverhältnis. Warwara heiratet den reichen Bromirski, indem sie sich schwanger stellt; sie behauptet eine vollkommene Herrschaft über ihn, weiß sich in Besitz des Kassenschlüssels zu halten, zählt ihm das Geld für seine Ausgaben zu und unterhält dabei ein anderwärtiges Liebesverhältnis. Bromirski stirbt! Die reiche Erbin trifft einen frühern Verehrer wieder; er ist verheiratet; sie kauft ihn seiner Frau für eine ansehnliche Summe ab und geht mit ihm auf Reisen. Leider! zeigt sich bei dem Kauf eine laesio ultra dimidiam; denn der gekaufte brustkranke Mann droht der Käuferin, die überdies vor allen Krankheiten einen wahren Abscheu hat, unter den Händen dahinzusterben. Er stirbt auch in der That bald. Die Wirtschaft der geizigen Witwe auf ihrem verfallenden Besitz ist mit sehr prägnanten Zügen geschildert; am Schlusse errichtet sie ein Testament, in welchem sie ihren Hund zum Erben einsetzt. Die letzte Erzählung des Werkes ist: „Das Paradies am Dnjestr“, welche eine Organisation neuer sozialer Zustände, einen kleinen Arbeiterstaat darstellt und zugleich das Glaubensbekenntnis des Verfassers ausspricht. Er schließt sich, wenn er auch den Sozialismus einen edeln Irrtum, den Kommunismus eine brutale Lüge nennt, doch an Sozialisten wie etwa Bazard an, der die Aufhebung des Erbrechts lehrte. Die Eigentumsfrage erscheint ihm in ihrem innersten Wesen eine Lohnfrage: „Das Eigentum wird gemeinsam sein, der Lohn aber individuell, weil er sich nach der Leistung richten muß.“

Man kann nicht verkennen, daß die Erfindung aller dieser Erzählungen einen geistigen Mittelpunkt hat, und daß die Ungeheuerlichkeiten, zu denen

die fix gewordene Eigentumsidee führt, besonders in den beiden Frauen Warwara und Feodosia, mit einer vor keiner Paradoxie zurückschreckenden Kühnheit gezeichnet sind. Wir meinen aber, daß, so sehr diese Novellen sich um die Achse eines Grundgedankens kristallisieren, doch das Werk einen weit imposantern Eindruck gemacht haben würde, wenn es der Autor gewagt hätte, ein großes Ganze zu schaffen nnd alle diese Fäden der Erfindung zu einem einzigen künstlerischen Organismus zu verweben. Dann aber legt das sehr treue galizische Lokalkororit eine Beschränkung auf, die wir in bezug auf den Grundgedanken mißlich finden; die Eigentumsfrage läßt sich in rustikalen Zuständen nicht umfassend genug schildern; das Fabrikwesen, das Proletariat der großen Städte gehört wesentlich mit dazu. Ohne diesen Brennpunkt lassen sich die Ausstrahlungen des Problems nicht zusammenfassen.

Was das Talent Sacher-Masochs betrifft, so zeigt es sich auch in dieser neuen Sammlung als ein hervorragendes. Naturschilderungen, wie sie der „Heydamak“ enthält, stehen ebenbürtig neben Sealsfild, Stifter und Jean Paul; viele Szenen aus dem Volksleben sind von größter Lebendigkeit; die Seelenmalerei ist oft herb und extrem, aber doch originell und geistreich.

Außerdem hat Sacher-Masoch allerlei novellistische Sammlungen von geringerem Wert veröffentlicht: „Galizische Geschichten“ (Bern 1877), „Liebesgeschichten aus verschiedenen Jahrhunderten“ (dritte Sammlung, Bern 1877) und „Wiener Hofgeschichten“ (2 Bde., Bern 1877). Diese Erzählungen sind sehr ungleich in ihrer Haltung und zum teil etwas flüchtig hingeworfen; so z. B. die Schlacht bei Hochstädt, wo die Frauenintriguen in der Nähe des Schlachtfeldes selbst doch wenig glaublich sind. In „die Messalinen Wiens“ (2 Bde., 1873) erreicht die Schlußkatastrophe den Höhepunkt dessen, was sich durch eine brutale Mischung von Grausamkeit und Wollust erreichen läßt; weiter hinaus gibt es nur noch Satiriasis und Nymphomanie.

Schon vor Sacher-Masoch hatte ein anderer österreichischer Autor, Emil Vacano, geistreich Schillerndes und pikant Ueppiges in einer ans Paradoxe streifenden Sprachverderbnis und Stilverwilderung novellistisch dargestellt. Diese von falscher Genialität funkelnden Erzählungen schmecken nach dem haut-gout einer westöstlichen Liederlichkeit, wie sie etwa in den emanzipierten Kreisen Rumäniens zuhause sein mag.*) Rohe oder verbrecherische Frauen, österreichische und ungarische Kavallerieoffiziere, Ver-

*) „Theaterplaudereien“ (1865), „Blaues Blut“ 1864).

treterinnen des Komödianten- und Hetärentums, die vornehme Ganzwelt, die mit der Halbwelt wetteifert: das sind die Helden und Heldinnen dieser mit einer gewissen Genialitätssucht hingezeichneten Farbenskizzen, die nur selten kaleidoskopisch zu einem größeren Bilde zusammenschießen. Bisweilen wird die Abenteuerlichkeit im spiritistisch-phantastischen gesucht wie in dem Zukunftsroman: „Vom Baume der Erkenntnis“ (1865), wo die Seelen wandernd in dem Körper untertauchen, wie in einem chinesischen Märchen; bisweilen wird das Gebiet des historischen Romans gestreift, wie in der Erzählung: „das Geheimnis der Frau von Nizza“ (1869), welche in den letzten Lebensjahren Ludwig XIV. spielt und in welcher ein Giftmord durch Schnupftabak einen Knotenpunkt der Ereignisse bildet; doch am meisten heimisch bleibt Vacano in der Darstellung des künstlerischen Vagabundentums: die Anekdote mit durchsichtigem Skandal, das Pasquill mit halbdurchsichtigen Personensteckbriefen: das ist die Heimat der Vacanoschen Muse; wir erinnern an „die Virtuosen“ (1867), „Frivolitäten“ (1860), eine Erzählung, deren Heldin Frivoline sehr tugendhaft beginnt, um sehr lasterhaft zu enden, an die Novelle: „Momentane Wahrheiten,“ im „Novellen-Bazar“ (1869), deren Heldin, eine blasierte Prinzessin, Liebesverhältnisse mit aller Welt als „momentane Wahrheiten“ betrachtet und sich dann erschießt, als sie zu einem katholischen Priester eine hoffnungslose Liebe empfindet. Neuerdings hat sich diesen Makarts in Prosa und Duodez ein Graf Emerich Stadion angeschlossen, der mit Vacano zusammen: „Dornen, Erinnerungen und Ahnungen“ in drei Romanen (2 Bde., 1868) herausgab, frivole und pikante Schilderungen aus der österreichischen Aristokratie. Am besten ist der erste Roman: „die Camelien der Gräfin Elmerice,“ in welchem wenigstens ein kecker Humor die gewagtesten Schilderungen einigermaßen annehmbar macht.

Wenn Sacher-Masoch durch seine ethnographischen Schilderungen, besonders was Land und Leute Galiziens betrifft, Aufsehen erregte, so hat auch ein anderer Autor, Karl Emil Franzos als Volks- und Sittenschilderer des europäischen Ostens sich einen Namen gemacht mit seinem Werke: „Aus Halb-Asien“. Kulturbilder aus Galizien, der Bukowina, Südrußland und Rumänien, (2 Bde., 1876). Der Autor zeigt sich hier als feiner Beobachter jener Gegenden, in denen weder voller Tag noch dunkle Nacht herrscht, sondern ein seltsames Zwielicht, die weder so gesittet wie Deutschland, noch so barbarisch wie Turan sind. Die Darstellungsgabe, die er in der Schilderung eigener Erlebnisse bei jenen Völkerschaften an den Tag legte, bewährte er auch in seinen selbst-

ständigen novellistischen Erzeugnissen, wie „Die Juden von Barnow", Novellen (1877), in denen er manches bestialische Begebnis mit objektiver Ruhe erzählt und in den zwei Geschichten „Junge Liebe" (1879), welche peinliche Situationen in feiner Seelenmalerei behandeln.

Sensationsromane mit voller Ladung des Effekts sind die beiden Romane Leo Wolframs. „Verlorene Seelen" (2 Bde., Berlin, Janke, 1867) enthält Naturschilderungen oft von markiger Kraft, in den Reflexionen von ätzendem Sarkasmus. Bei glänzenden Vorzügen im einzelnen bleibt der Gesamteindruck dieser Romane doch ein unkünstlerischer; in dem Trank, den uns der Autor kredenzt, ist zu viel aufgerührter Bodensatz, und die Grundstimmung desselben erscheint als eine gewisse pessimistische Schadenfreude, welche mit den Geberden und Worten des Mephistopheles ausruft: „Das ist der Lauf der Welt!"

Eine bis zum Raffinement gehende Originalität kann man Leo Wolfram nicht absprechen. In den „Verlorenen Seelen" macht er gleich von dem Recht und der Pflicht des Epikers, uns in medias res zu führen, einen ausgedehnten Gebrauch. Das erste Gemälde des Romans ist eine Badeszene, welche uns die beiden Heldinnen desselben in ihrer unverschleierten Schönheit zeigt, und diese Szene ist mit einem Behagen ausgemalt, das in wechselnden Bildern schwelgt und die Phantasie eines Tabatièrenmalers mit den ausgiebigsten Motiven befruchten müßte.

In „Ein Goldkind" ist besonders der „Hundetelegraph" mit einer Meisterschaft geschildert, welche diese Art von Geheimschrift den Intriguanten von Fach bestens empfiehlt. Diese Zeichensprache, ausgeführt mit Hilfe des treuesten Haustieres, das sich nur passiv daran beteiligt, dürfte in der That nur wenigen bekannt sein; auch die Diplomatie ist nicht so auf den Hund gekommen, um ihre Ziffersprache gelegentlich durch diese pantomimischen Hieroglyphen zu ersetzen.

„Verlorene Seelen" ist ein Klosterroman, angeflogen von der Tendenz, die in Gutzkows „Zauberer von Rom" herrscht, mit freigeistigen Protesten gegen das Cölibat, mit allerlei Intriguen und Spekulationen, durch welche das kirchliche Vermögen bereichert werden soll, mit Abenteuern des Helden, mit Klosterhaft und Befreiung aus dem Gefängnis. Eine der spannendsten Episoden in diesem Gefüge bildet der Diamantendiebstahl, in dessen Darstellung Wolfram eine ebenso lebendige Phantasie wie kriminalistischen Scharfsinn an den Tag legt.

„Ein Goldkind" schildert die Fäulnis der Aristokratie, den rücksichtslosen Egoismus, der vor keinem Verbrechen zurückscheut, wenn nur die Goldgier befriedigt wird. Die Heldin dieses Romans, Melanie, ist eine

der schlimmsten Sirenen und Megären; der Hofstaat, den sie um sich versammelt, besteht aus Gecken, Abenteurern und Verbrechern. Die Schlußkatastrophe mit dem amerikanischen Duell und dem Sturz vom Felsen ist im kühnsten Stil der modernen Sensationsromantik gehalten. Es ist ein Abgrund von Verworfenheit, in den wir hier blicken; die bloß frivolen Charaktere sind noch diejenigen, welche das edlere Element vertreten. In den „Verlorenen Seelen" war, gegenüber Charakteren wie dem Kapitular Konstantin, dem Erbschleicher und Betrüger, und dem habsüchtigen Swatek, der eine platonische Ehe eingeht auf Wunsch der Kirche, um deren Hoffnungen nicht zu täuschen, doch immer noch ein bedeutendes Gegengewicht in dem edeln Eugen de la Porta, dem aus den Schranken der Kirche herausstrebenden Freigeist, und in Stephanie, während in dem Roman „Ein Goldkind" nur ein einziger großer Manzanillabaum gepflanzt ist, der alles in der Runde vergiftet. So ist die pessimistische Schlußklage des Romans berechtigt: „Machtlos senkt den Arm mit dem Schwert die irdische Gerechtigkeit, wenn die Wagschale mit den Beweisen der Schuld emporschnellt, und die poetische liegt niedergeworfen, trauernd und gefesselt im Staube vor dem wirklichen Leben!" Das aber kann nicht die Aufgabe der Dichtkunst sein, den unbestrittenen Sieg der Schandthat zu schildern und das Schuldlose ohne einen Schimmer der Versöhnung dem Untergang zu weihen.

Die Erfindungsgabe, die Leo Wolfram ohne Frage besitzt, wird durch eine gewisse Undurchsichtigkeit der Darstellung beeinträchtigt, welche die Motive und Verwickelungen nicht immer mit Bestimmtheit vom Hintergrunde der Erzählung loslöst. Die Wurzeln derselben sind oft gleichsam so durcheinandergeknotet, daß es schwer fällt, sie zu entwirren; darunter leidet auch die Spannung, welche der Autor an und für sich durch glückliche Erfindungen hervorzurufen und zu unterhalten weiß.

Wie die Romane Wolframs, so muß man auch den Roman Hans Hopfens: „Verdorben zu Paris" (2 Bde., 1868) zu den Sensationsromanen rechnen, obwohl die künstlerische Tendenz und der sittliche Grundgedanke ihm ein gänzlich anderes Gepräge aufdrücken als den ebenerwähnten Erzählungen. Doch der Gang der Handlung selbst führt uns durch alle Stationen der Sensationsromane, Verführung, Flucht aus ungewollter Umgarnung, Polizeigefängnisse und Spitäler. Die Heldin des Romans ist eine elsässer Gouvernante, welche, nach Paris verschlagen, dort durch eine Reihe von Abenteuern hindurch ins Elend gerät und dem Untergange geweiht wird. Ihr Unglück ist nicht gerade in den Sternen geschrieben; sie ist einem jener Geisterchen verfallen, welche ein moderner

Pope, wenn er einen Pariser „Lockenraub“ schriebe, notwendig mit aufnehmen müßte unter seine schicksalgewaltigen Miniaturheerscharen; sie verfällt dem „Chic“, einem Pariser „Puck“, dessen Signalement der Autor von einem seiner Helden in humoristischer Weise entwerfen läßt: „Der Chic ist das Anmutige in der Form des Einfältigen, und das Einfältige in der Form des Anmutigen; er ist niemals das Notwendige und doch für jeden, der seine Bekanntschaft gemacht, das Unentbehrliche; Chic ist das Unerhörte im Alltäglichen, was dich zum Lachen zwingt, ohne lächerlich zu sein, ist das Entzückende im Allergewöhnlichsten von der Welt; Chic ist das Gewählte im Einfachen und das Versöhnende im Auffallenden; vor allem aber ist es das Reizende, was da blendet und berauscht, verrückt und bezaubert in einem Nu, die Grazie auf Einem Bein, Amor auf allen Vieren; Chic ist die Art, den kleinen Finger zu geben, daß es mehr Freude macht als die ganze Hand und doch dabei eine Hand ahnen läßt, wie man sie schöner, köstlicher noch nie in der seinigen gehalten; Chic ist die Art, wie du in die Falten deines Kleides fassest, um hinter dich zu gucken, wenn auch das, was hinter dir geschieht, mit deines Kleides Falten keinen Zusammenhang hat; Chic ist die Toilette, welche man sieht, welche genau Rechenschaft ablegt über die Toilette, welche man nicht sieht; Chic ist der launigste Zufall und die überlegteste Absicht; Chic ist das Verführerische in sozial gangbaren Formen; Chic ist das Haarlöckchen, welches dir über die Stumpfnase fällt und die Art, wie du darunter hervorschielst und zwinkerst; Chic ist was das Knarren deiner Stiefelettchen plaudert und was deiner Kleider Rauschen sich erzählt; Chic ist die Nadel, die da haftet, und das Häkchen, das da bricht — du hörst, mein Kind, es läßt sich nicht erschöpfen; denn wie gesagt, der Chic ist alles und nichts“.

So wird der liebenswürdigen Marguerite die Bedeutung des Chic auseinandergesetzt und sie beeilt sich, diesem geheimnisvollen Wesen auch wissenschaftlich beizukommen, indem sie die sehr reichhaltige Bibliothek ihres Brotherrn durchstudiert. In dieser Bibliothek ereilt sie dann auch eines Nachts das Verhängnis; ein Abenteurer, Fortunato, der schon früher ihre Bemühungen um den Chic erkennt, bringt ihre Tugend zu Fall; sie entflieht mit ihm, kehrt dann nach Paris zurück, wird von Fortunato einem Freunde anvertraut, der noch eine schlimmere Abart der abenteuerlichen Spezies vertritt, das ihr bestimmte Geld durchbringt nnd sie selbst als leichte Beute erobern will. Auf der Flucht vor diesem häuslichen Beschützer erkrankt sie, wird zuerst in das eine, dann in das andere Spital gebracht, wo sie ihren Leiden erliegt. Ein treuer Freund, Kurt, ein deutscher Baron, den sie verschmäht hat, weil er ihr keine Lebensstellung an=

bieten kann und weil er den Chic weder besitzt noch zu würdigen weiß, verfolgt mit Andacht ihre Spuren in dem pariser Labyrinth und findet erst die Tote, der er ein anständiges Grab verschafft. So sehr ist dieser deutsche Baron von allem Chic entfernt, daß er sich entschließt, Restaurant im Quartier latin zu werden. Und doch, mögen die Servietten der Wirtschaft auch seine Adelskrone verleugnen; welch ein Adel des Gemüts in dieser rührenden deutschen Treue, die in dem modernen Paris nicht zu den Modeartikeln gehört!

Hopfens Roman ist keine Lektüre für Konfirmandinnen. Szenen wie die Ueberraschung in der Bibliothek, die Bett- und Fluchtszenen im Gemach des Marquis Anatole und noch manche andere Lebensbilder sind zwar ohne verweilende und ausmalende Frivolität, aber doch mit so resoluten Strichen voll Lebenswahrheit gezeichnet, daß für ganz harmlose Gemüter die Wanderung durch diesen pariser Bildersaal nicht zu empfehlen ist. Wohl aber sind die andern Schilderungen des pariser Lebens und seiner Mysterien, der Volkstheater und Kaiserfeste, der Polizeigefängnisse und Spitäler, der Closerie de Lilas und der Kirchhöfe, von frischester Anschaulichkeit, die Reflexionen sinnreich und treffend und der Stil der Darstellung, bei einer gewissen Härte und Behäbigkeit, doch voll Energie und markiger Kraft.

Leider können wir in dem nächsten Roman Hopfens, der unvollendet blieb: „Arge Sitten“ (2 Bde., 1869) keinen Fortschritt erkennen. Die Komposition ist zu locker, der Humor zu originell-knorrig, die Linien der Zeichnung zu eckig, zu sehr nach der Seite der Karikatur hin ausgebogen, die Stimmung eine unsichere; alles erscheint in einer tragi-komischen Beleuchtung. Die Liebesszene im Heuschober mit ihrer leichtgeschürzten Pikanterie deutet doch, da sich derartige Szenen bei Hopfen wiederholen, auf eine bedenkliche Vorliebe für den haut-gout des sozialen Lebens.

Bei weitem anziehender ist der „graue Freund“ (4 Bde., 1873) ein Roman, dessen Held, wie der Esel Buridans, zwischen zwei Heubündeln, zwischen zwei Schönheiten hin und her schwankt. Einzelne Szenen sind auch hier keck und herausfordernd. Doch weht ein Hauch echter Poesie durch das Ganze, die Strandpoesie wetteifert mit derjenigen Spielhagens an Frische und Anschaulichkeit. Bei allem Barocken und etwas gewaltsam Effektvollen ist doch auch echte Originalität in der Charakterzeichnung und Erfindung der Situationen unverkennbar. „Juschu“, Tagebuch eines Schauspielers (1875), erzählt uns die rührende Geschichte einer Wiener Grisette, die zuletzt, von ihrem Geliebten verstoßen, sich den Tod gibt. Derselbe Revolver, mit dem sich das Mädchen umgebracht, veranlaßt später den Tod ihres Geliebten, er betrachtet ihn und dabei geht ein Schuß

los, der noch in dem Revolver steckt. Das erinnert an die alten Schicksalstragödien. Die Erzählung hat etwas Herbes, neben manchem feinen psychologischen Zug. Hopfens jüngster Roman: „Mein Onkel Don Juan“ (2 Bde., 1880) spielt meistens auf einer westindischen Insel, er entrollt eine Welt bunter Abenteuer in oft glänzender, oft barocker Einkleidung.

Zu den Sensationsromanen kann man auch den Roman: „Mecklenburgische Junker“ von Otto Spielmann (3 Bde., 1869) rechnen, der das Gebahren der mecklenburgischen Junker mit ihren extremen Standesvorurteilen und ihrem feudalen Cynismus mit großer Vorliebe, aber auch mit Homerischer Naivetät schildert und die Handlung durch starke Effekte auffrischt, Ueberschwengliches nnd tüchtig Lebenswahres etwas stillos vermischend, während Hermann von Maltitz*) in seinen Hof- und Adelsromanen sowie in seinen geschichtlichen die allzustarken Gewürze vermeidet, dafür aber in eine ermüdende Breite verfällt.

Als Roman aus der Kavalierperspektive kann man diejenigen von Johannes van Dewall bezeichnen, besonders seine ersten Erzählungen: „der rote Baschlik“ (1873), „eine große Dame“ (2 Bde., 1875), der Spielprofessor“ (1874), „der Ulan“ (1875), „Elsa Hohenthal“ (1876); ihren Hintergrund bildet meistens der höhere Sport, besonders der Sport, der an den Spieltischen der Bäder heimisch ist. Wettrennen, Duelle, militärische Abenteuer spielen mit in die Handlung hinein oder bilden ihre Wendepunkte. Die Helden der Dewallschen Romane sind keine geistreichen Kavaliere à la Semilasso, keine politischen Tories oder Whigs, keine Weltfahrer mit größeren Perspektiven; es sind entweder junge Edelleute, die in den Bädern an der Spielbank thätig sind, spazierenreiten, sich verlieben und gelegentlich duellieren, oder es sind Militärs, die sich aber weniger auf dem Schlachtfelde als in den Abenteuern der Salons auszeichnen. Diese ganze Welt mit der weiblichen Ganz- und Halbwelt wird in resoluter Weise dargestellt: der Stil ist der Kavalierstil, kurz angebunden, die Zigeunersprache dieser Kreise mit kundiger Gewandheit handhabend, im Gebrauch von Fremdwörtern nicht spärlich und zu enthaltend, so daß das Ganze hinlänglich bunt erscheint, um sich von der schlichten Prosa der bürgerlichen Novellistik zu unterscheiden. Bisweilen wird der

*) „Der Braunschweigische Hof und der Abt Jerusalem“ (3 Bde., 1863); „Altadelige Haus-, Hof- und Familiengeschichten“: I. „die von Behsel“ (4 Bde., 1865), II. „das gräfliche Haus Rottorff“ (4 Bde., 1865), III. „der Hof zu Dalwitz und seine Leute“ (4 Bde., 1865), „Lucas Kranach“ (3 Bde., 1860) u. a.

Parfüm der Salons durch etwas Stallgeruch abgelöst; immer aber bewegen wir uns in der Sphäre des Kavaliers. Die Heldinnen sind entweder sehr pikante Weltdamen, die vor keinem Abenteuer zurückschrecken, wie „die große Dame“ oder es sind liebenswürdige Schönheiten, die sich in problematischen Verhältnissen bewegen wie die Besitzerin des „roten Baschlik“ und Else Hohenthal oder es sind normale Vertreterinnen der Halbwelt, wie die Genossin des Spielprofessors, die von ihm als Lockspeise für die anwesenden Gimpel benutzt wird. Einen mehr humoristischen Ton schlug Johannes von Dewall in der Erzählung: „Don Enrique de Ramiro (1877), eine im romantischen Kostüm auftretende Ehehumoreske. In seinen späteren größeren Romanen bewegt sich der Autor zwar immer in demselben Lebenskreise; in seinem besten Roman: „Strandgut“ (3 Bde., 1877) ist einer der Helden ein wüster abenteuernder Kavalier, aber hier wie auch in dem „Roman eines Hypochonders“ (1880) ist doch ein Streben nach größerer psychologischer Vertiefung unverkennbar.

Der Zeitroman erhielt natürlich durch die politischen, sozialen und religiösen Bewegungen der Zeit eine bestimmte Färbung, oder einzelne besonders anziehende Lebenskreise wurden selbständig behandelt. Wenn sich die Grundgedanken der Zeit auch in den oben erwähnten Romanen spiegeln, so bildet sich ohne künstlerische Bedeutung neben ihnen der Tendenzroman, in welchem die Idee nicht innerlich lebendig, sondern nur äußerlich als Tendenz, als Phrase, als Etikette angeheftet war. Hierher gehört zunächst die Mysterienlitteratur, deren von Eugen Sue aufgewühlte Staubwolken bald den ganzen Horizont des deutschen Lesepublikums verfinsterten. Das Proletariat spielt in den Romanen vou Gutzkow, Prutz, Giseke u. a. keine unbedeutende Rolle; — wie könnte auch ein modernes Kulturgemälde das Leben der zahlreichsten und ärmsten Klassen ignorieren, deren Bedeutung von tag zutage wächst und nicht bloß die alten Systeme der Nationalökonomie, sondern auch alle sozialen Verhältnisse selbst mit bedenklicher Neuerung bedroht? Doch das Elend, welches durch die Proletarier vertreten ist, kann in einem Kunstwerke und selbst in einem künstlerisch geordneten Romane nie in grellster Ausführung erscheinen, am wenigsten ohne versöhnende Kontraste; und so haben es auch jene Romandichter wohl als Kontrast benutzt, aber nicht allein in den Vordergrund gestellt. Dennoch wirkte das französische Vorbild mit seinen grellen Bildern, seinen prickelnden Nervenreizen, seinen gewaltthätigen Verwickelungen und Aufregungen, mit dieser ganzen, wild trotzigen Positur, welche mit drohender Faust der Gesellschaft gegenüberstand, zu mächtig, um nicht auch in Deutschland Romane hervorzurufen, deren einzige Vignette der Lazarus

sein könnte, dem die Hunde die Schwäre lecken: Proletarierromane, deren Bühne die Keller, die Bodenkammern, die Spelunken jeder Art sind, und deren Fabel oft mit ebenso wenig Kunst zusammengeflickt war, wie die Hosen und Jacken ihrer Helden. Man brauchte nicht erst die Kriminal- und Polizeiakten durchzunehmen, um die Ueberzeugung zu gewinnen, daß auch jede größere deutsche Stadt ihre Mysterien besitzt, Zufluchtsstätten des Elends und des Verbrechens, an denen die modische Welt verächtlich vorbei eilt, die sie aber in der löschpapierenen Verklärung eines Romans in Boudoirs und Salons nicht ohne Andacht genießt. Die verborgenen Zusammenhänge der vornehmen Welt reichten bis in alle diese Winkel hinein — welch eine Fülle von Romanmotiven ließ sich hier an der Quelle schöpfen, welche düsteren und gräßlichen Bilder traten in diesen Umgebungen ungesucht hervor, welche sozialen Höllenbreughels hingen hier an den kahlen Wänden! Das waren keine Kallotschen Phantasiestücke; das war Natur, Wahrheit, Wirklichkeit; diese Gestalten standen an allen Straßenecken, jeder Polizeikommissär besaß ihr Signalement; und doch machten sie einen erschütternden Eindruck auf die Gemüter, sobald sie von der Feder eines Romanschreibers illustriert wurden. So erschienen Mysterien von Wien, von Berlin, von Petersburg, von Hamburg, von Amsterdam, von Breslau, von Königsberg, ja von Altenburg, welche wohl hin und wieder als Volksbilder aus dem Städteleben, als Bereicherungen städtischer Lokalkenntnisse nicht ohne Wert waren, auch nicht ganz in neufranzösischer Tendenzwut aufgingen, sondern manche Ader des deutschen Gemütes zutage legten, aber dennoch tief unter jedes ästhetische Niveau herabsanken. August Braß*), später als gewandter Publizist und Redakteur der „Nordd. Allg. Ztg." ein warmer Anwalt der Bismarckschen Politik, und Ludwig Schubar**), auch sonst routinierte Autoren der Unterhaltungslitteratur, führten den Reigen der deutschen Mysterienromane mit vielbändigen Skizzen aus den innersten Winkeln und äußersten Vorstädten der Spreepalmyra.

Noch lebhafter mußten die religiösen Bewegungen der Neuzeit in den Romanen wiederklingen; nur lag hier die entgegengesetzte Gefahr nahe, statt einer brutalen Aeußerlichkeit eine verschwebende Innerlichkeit zur Trägerin geistiger Kollisionen zu machen. Es begann sogar eine hin und

---

*) „Mysterien von Berlin" (5 Bde., 1844—45), außerdem: „Der Proselyt" (2 Bde., 1846), „Bauer und Edelmann" (1845), „Das Gespensterhaus" (2 Bde., 1847).

**) „Mysterien von Berlin" (12 Bde., 1846—47); „Gesammelte Schriften" (21 Bde., 1846—47).

her gehende Romanpolemik auf diesem Gebiete; einer Anklage in zwei Bänden antwortete eine Verteidigung in drei Bänden. Hier wurde der Pietismus angegriffen, am heftigsten von Heribert Rau*), einem nicht ausgegohrenen, aber redlich strebenden Talente, das nur die Drucker der Tendenz zu scharf aufsetzt, um ästhetisch zu befriedigen; außerdem von dem gewandten Erzähler Friedrich Friedrich in den „Orthodoxen" (2 Bde., 1851) und von Carl Wartenburg in dem Roman: „Eine vornehme Frau" (1869); dort wurde er verteidigt, nicht nur durch den heraufbeschworenen Schatten Speners**), nicht nur durch die wildbeleuchteten, im Herrnhutischen Stil gehaltenen „Kleinen Erzählungen" (1858) und „Dorf- und Stadtgeschichten" (1858), von Marie Nathusius, sondern auch durch Pasquille auf seine Gegner, wie sie der berüchtigte Roman: „Eritis sicut Deus" (3 Bde., 1854), ein prächtiges Schaustück der jüngsten Gottseligkeit und ihrer Skandalsucht, im Uebermaße enthält. Die spätere Schrift, in welcher die Verfasserin des letzten Romans denselben als ein Werk spezieller göttlicher Offenbarung hinstellt, zeigt wohl den ganzen Bankerott dieser Richtung und ihre Selbstüberhebung, die sich heuchlerisch hinter Visionen versteckt, mit unwidersprechlicher Klarheit. Auf der andern Seite fanden auch die Christkatholiken ihren Homer in Lubojatzky***), einem frisch zugreifenden Autor, der seine Harpunen in alle großen Wallfische des Jahrhunderts von Napoleon bis zu Louis Philipp schlägt, und selbst die Spaltungen innerhalb der evangelischen Landeskirche, zu deren Verständnis schon eine fein zugespitzte Konsistorial-Dialektik gehört, wurden in einem ausführlichen Romane breitgetreten†).

Auch die politischen Kämpfe der Neuzeit, in denen wenigstens ein frisches Leben pulsiert, wurden in langatmigen Romanen ausgebeutet. „Schleswig-Holstein," die Freischaren, die Berliner Demokraten, ja selbst Robert Blum, und zwar in phantastischen Beziehungen, welche an die alten Räuberromane erinnerten, wurden die Helden dieser neugeschichtlichen Lebensbilder, denen sich, wie wir oben sahen, die kriegsgeschichtlichen Romane anschlossen. Durch Klarheit der Auffassung und Tüchtigkeit des Charakters zeichnen sich vor den eben genannten die „Neuen deutschen Zeitbilder"††) von Temme aus, dem bekannten Juristen und radikalen De-

*) „Die Pietisten" (3 Bde., 1841); „Genial" (1844).

**) August Wildenhahn, „Spener" (2 Bde., 1842).

***) „Die Neu-Katholischen" (3 Bde., 1845).

†) Van der Meulen, „Die Separatisten" (2 Bde., 1845).

††) „Anna Hammer" (3 Bde., 1850); „Elisabeth Neumann" (3 Bde.,

putierten der preußischen Nationalversammlung, welcher in den unfreiwilligen Mußestunden des Gefängnisses Selbsterlebtes mit romanhaften Arabesken glossierte und, was ihm an poetischer Begabung fehlte, durch eine nicht bloß äußerliche Treue der Darstellung ersetzte. Wunderbarerweise sind es weibliche Schutzheilige, die er in seinem demokratischen „Salon“ verherrlicht, und deren Biographien er mit juristischer Sorgfalt in den Motiven schreibt; Temmes spätere Romane haben zwar kriminalistische Spannung, aber sie sind oft allzu flüchtig in einem meist kurz angebundenen Stile hingeworfen.

Eine Reihe von Kriminalnovellen und Romanen hat Ewald August König veröffentlicht. Die meisten sind gut erzählt und die Spannung, welche auf Lösung der in der Gestalt zweifelhafter Thatsachen aufgegebener Rätsel geht, ist meistens mit Glück festgehalten. Doch findet sich auch oft Triviales und Schablonenhaftes in den Schriften dieses Erzählers, indem sein Reichtum an Erfindung nicht mit seiner Produktivität Schritt hält.*)

Von einzelnen Lebenskreisen wählte der Roman besonders die Theaterwelt zu selbständiger Behandlung aus, indem diese nicht bloß durch ihre abenteuerlichen Lizenzen einen willkommenen Stoff bot, sondern sich auch seit Goethes „Wilhelm Meister“ einer klassischen Sanktion erfreute. Für die Liebschaften der großen Herren, für das Kapitel der „freien Liebe,“ für die „Physiologie“ der Ehe oder vielmehr für ihre „Chemie“ als ein dritter auflösender, wahlverwandter Stoff war eine Schauspielerin, Sängerin und Tänzerin in fast allen Romanen eine unentbehrliche Figur. Die Theaterwelt trat als die Welt der organisierten Emanzipation den bürgerlichen Lebensverhältnissen gegenüber; doch in der neuesten Zeit wurde sie auch selbständig behandelt, und es zeigte sich, daß sich in ihrem eigenen Bereiche mancherlei tiefe und ergreifende Konflikte darboten. Zwar der Lustspieldichter Roderich Benedix**) und der vielseitig gebildete Louis Schneider***), sammelten äußerliche Randzeichnungen zum Bühnenleben,

1852); „Josephe Münsterberg“ (3 Bde., 1853); „die Verbrecher“ (1855); „Anna Jogezis“ (1856); außerdem: „Kriminalnovellen“ (10 Bde., 1863); „Schwarzort“ (3 Bde, 1863); „Dunkle Wege“ (3 Bde., 1863); „Die Frau des Rebellen“ (2 Bde., 1867) u. a.

*) Ewald August König: „Die Uhr der Fürstin,“ Novelle (1873); „Unter Polizeiaufsicht,“ Novelle (1874); „Der Sohn des Sträflings,“ Novelle (1874); „Haus Freiberg,“ Roman (1876); „Die Wege zum Glück“ (4 Bde., 1878); „Auf der Bahn des Verbrechens“ (4 Bde., 1876); „Schuld und Sühne“ (4 Bde., 1880).

**) „Bilder aus dem Schauspielerleben“ (2 Bde., 1847).

***) „Schauspielernovellen“ (2 Bde., 1839); „Der Kapellmeister von Venedig“ (1856).

bunte Abenteuer und Reflexionen, denen es nicht an einer behäbigen Breite fehlt, allerdings auch nicht an richtigen und treffenden Bemerkungen, während ein anderer Autor, August Lewald*) aus Königsberg, der in seinen Aquarellen, Skizzen und Genrebildern ein für die leichteste Gattung der Litteratur ausgiebiges Talent, feine Beobachtungsgabe, Weltbildung und einen im Bade- und Theaterleben und auf Reisen geschulten chevaleresken Humor an den Tag legt, in seinem „Theaterroman" (5 Bde., 1841) gegen das heutige Theaterwesen herb polemisch auftritt. Dagegen suchte Bührlen, ein gefälliger Autor von Goethescher Grazie und Feinheit, in der „Prima Donna" (2 Bde., 1844) den Kampf des Weibes, das seiner künstlerischen Begeisterung, seinem inneren Berufe zur Bühne folgt, mit den unsittlichen Konveniehzen des Theaterlebens darzustellen: ein Thema, welches in einem konkreten Lebenskreise den Kampf zwischen Ideal und Wirklichkeit wiederspiegelt, während Max Kurnik in seiner „Angela" (2 Bde., 1852) die Kunst der Täuschung, welche, von der Bühne ins Leben übertragen, sich selbst vernichtet, mit verständiger Analyse schildert. Aehnliche Aufgaben stellten sich der feinsinnige Verfasser der Idyllen „an der Theiß" und „aus dem Banat" Friedrich Uhl in dem Roman: „Die Theaterprinzessin" (3 Bde., 1863) und Freiherr von Loën in „Bühne und Leben" (1864). Der Dramatiker Ernst Wichert erfaßt in seinem Roman: „Hinter den Kulissen" (3 Bde., 1872) den Stoff, den die deutsche Theaterwelt ihm bietet, mit ostpreußischer Gediegenheit und Gründlichkeit. Wir werden hier durch die verschiedensten Klassen des Theaters, von den Singspielhallen, den Provinzialstadttheatern bis zu den Hoftheatern hindurchgeführt; wir lernen Sängerinnen, Schauspielerinnen, Direktoren, Dramaturgen und Rezensenten von jedem Kaliber kennen. Die Darstellung beruht auf genauer Kenntnis des deutschen Theaters, ist mit Geist durchgeführt und bietet manche Anregungen für theatralische Reform. Die Erfindung ist gut, doch die Romantechnik des Autors nicht vollkommen; er weiß mit seinen Erfindungen nicht die fieberhafte Spannung hervorzurufen, wie routiniertere Autoren. Ein interessantes Problem behandelt Adolf Wilbrandt in seinem Roman: „Gott Amor" (2 Bde., 1880). Erst die Liebe erscheint als die begeisternde Muse der dramatischen Künstlerin, die sich vorher im dunkeln Drange nicht des rechten Weges bewußt war und als talentlos erschien. Novellistische Streiflichter auf die

*) „Gesammelte Schriften" (12 Bde., 1844—46); „Die Geheimnisse des Theaters" (1845). Lewalds letzte Romane, wie „Der Insurgent" (2 Bde., 1865) verfolgen ultramontane Tendenzen.

Bühne finden sich bei Emil Vakano, Robert Byr, Carl August Dempwolff, Anna Löhn u. a.

Auf ganz lokalem Grunde spielen Adolf Bäuerles Theaterromane: „Ferdinand Raimund" (3 Tle., 1855) und „Therese Krones" (5 Bde., 1854—55). Künstlerisch wertlos, bewegen sich diese Theatergemälde auf dem unterhöhlten Boden des Wiener Lebens, auf welchem die Schminke der Naivetät und des Humors nur äußerlich aufgetragen ist. Es sind Tragödien aus der Welt der Posse; darin beruht der eigentümliche prickelnde Reiz der Stoffe. Ein Possendichter, der sich selbst das Leben nimmt, eine Possendarstellerin, in deren Leben sich eine Pitavalsche Kriminalgeschichte verwebt, Mord und Selbstmord hinter lustigen Couplets und heiteren Witzen, hervorgrinsend aus der bunten Garderobe des Lumpacivagabundus: das war die Welt des Wiener Theaters, und nicht anders war das Theater der Wiener Welt. Ein tragisches Los vertrieb den „humoristischen" Autor dieser Romane bald selbst aus Wien, und nicht lange darauf sollte auch der Selbstmord in den Kreisen der höchsten Staatsmänner Oesterreichs und Ungarns zur Tagesordnung gehören!

Mit wenigen Worten will ich hier meines eigenen Anteils an unserer Romanproduktion gedenken. Der Roman: „Im Banne des Schwarzen Adlers" (3 Bde., 1877) hat zum Hintergrund das Preußen des jungen Friedrich: das Leben des Kronprinzen in Rheinsberg und sein dortiger geistreicher Hof, das Einrücken des Königs in Schlesien, in Breslau, der erste schlesische Krieg und die Schlacht bei Mollwitz werden treu nach den Ueberlieferungen geschildert. Die Liebe des jungen schlesischen Freiherrn Arthur zu einem preußischen Fräulein zieht sich mit wechselnden Abenteuern durch die Erzählung. Der Sieg des freieren preußischen Geistes über das jesuitische österreichische Regiment in Breslau und Schlesien ist des Romans geschichtsphilosophische Grundlage.

„Welke Blätter" (3 Bde., 1878) ist ein in Ostpreußen zur Zeit der liberalen Bewegung am Anfang der vierziger Jahre spielender Roman, der Held ein junger Gutsbesitzer von Blandow, der sich durch Erlebnisse der Vergangenheit sowohl im Glück seiner Liebe wie in seinem politischen Wirken stets gehemmt sieht. Die Tendenz des Romans liegt in den Schlußworten: „Niemand kann seine Vergangenheit überwinden. Ungeahnt richtet sie sich auf wie ein Gespenst und greift vernichtend in unser Leben ein." Schilderungen des ostpreußischen Lebens auf dem Lande, des Königsberger Muckertums und der liberalen Bewegung in der Pregelstadt bilden den kulturgeschichtlichen Untergrund, von dem eine tragisch endende

Liebe und eine, die nach schweren Konflikten das Glück in der Ferne sucht, als die freierfundenen Vorgänge sich abheben.

„Das goldene Kalb“ (3 Bde., 1880) ist von mehreren Seiten ein „Märchen im Frack“ genannt worden: die Aufgabe, alle Kreise zu schildern, welche der Anbetung des goldenen Kalbes verfallen sind, und ein Kulturgemälde der neuesten Zeit in dieser Beleuchtung zu entwerfen, konnte nur gelöst werden, wenn der Autor für den verknüpfenden Faden das Recht einer etwas kühnen und abenteuerlichen Erfindung in Anspruch nehmen konnte. Auch war es durch diese Aufgabe gegeben, daß in Charakteren und Situationen mehr die Nachtseiten der Gesellschaft hervorgekehrt wurden: denn es galt ja, ein Gemälde der Korruption zu entwerfen, wie sie sich unter den Einflüssen der Geldherrschaft entwickelt hat; gleichwohl liegt in dem Charakter des Helden, in demjenigen der beiden weiblichen Hauptcharaktere, Leonore und Alma, in Gestalten wie der alte Korrektor wohl ein ausreichendes Gegengewicht gegen die Vertreter jener Kreise und einer Philosophie der Verzweiflung, wie sie die verwüstete Genialität eines Sintenis zum Ausdruck bringt. Daß der Grundriß des Ganzen ein gewisses äußeres Schema, eine formelle Symmetrie zeigt, die den Eindruck der Unfreiheit macht, ist gewiß mit der eigenartigen Architektur und Tendenz des Werkes zu entschuldigen; selbst in Dantes „Inferno“ folgt ja ein höllischer Trichter auf den anderen. Keinesfalls sind einzelne grelle Szenen Selbstzweck, und daß über vielen eine ironische Beleuchtung schwebt, wie über den Irrenhausbildern, ist ja mehrfach von einer feinfühligen Kritik hervorgehoben worden.

„Das Fräulein von Saint-Amaranthe“ (3 Bde., 1881) spielt in der französischen Revolution und behandelt die Liebe des jugendlichen Terroristen Saint-Just zu dem royalistisch gesinnten schönen Mädchen von ihren schwärmerischen Anfängen bis zu dem tragischen Abschluß. Charakterköpfe und Sittenbilder aus der Schreckenszeit sind in den Fortgang der psychologischen Haupthandlung verwebt.

Noch mehr, als der historische Roman, bot der Zeitroman den schriftstellernden Frauen ein willkommenes Terrain dar; denn, was ihm unentbehrlich ist, eine glückliche Auffassung des sozialen Lebens, scharfe Beobachtungsgabe, Takt, Anmut der Schilderung, das sind gerade Vorzüge, welche dem mehr passiven und reproduktiven Talente der Frauen eigentümlich sind. Zu einem größeren Kunstwerke von plastischer Vollendung, das eine Idee harmonisch beseelt, reicht die Darstellungsgabe der meisten Frauen nicht aus. Dagegen ist der Sprung vom Tagebuche, das viele geistreiche Frauen führen, zum Romane kein salto mortale; der Faden ist

leicht gefunden, an den sich vereinzelte Betrachtungen, Reflexionen, Schilderungen reihen lassen, und wo er einmal abreißt, da knüpft ihn die mit Thatsachen befruchtende Chronik des Tages und der Gesellschaft rasch wieder an und hilft der erlahmenden Erfindungskraft auf. Damit ist indes die Sphäre bezeichnet, in welcher sich das Talent der meisten schriftstellernden Frauen bewegt: die Welt des Herzens und das Leben der Gesellschaft. Was draußen liegt, das trifft nur hin und wieder in zufälligem Begegnen mit diesem Kerne der Handlung zusammen. Reale Sphären geistiger Thätigkeit, die Kultur im Volksleben, weiter gehende Interessen des Staates und der Menschheit zu schildern: das mußte den Schriftstellerinnen um so ferner liegen, als auch viele Schriftsteller von Ruf und Bedeutung sich mit der Darstellung dieser Schönseligkeit, dieses nur in persönliche Fragen eingesponnenen Lebens begnügten. Innerhalb dieses Kreises aber sonderten sich zwei Parteien: die konservative und die emanzipierte. Jene schuf den Familienroman, die Idylle des Herzens, deren Störungen und Trübungen nur vergänglicher Art sein können und überhaupt nur den Charakteren aufgebürdet werden, nicht den Verhältnissen. Wenn auch hin und wieder ein Funke aus der Asche „des häuslichen Herdes" springt: er erlischt wirkungslos, und die Laren und Penaten wirken segensreich, wie früher. Nur die Schuld der Menschen trübt das Glück, das von den Einrichtungen der Gesellschaft verbürgt wird. Umgekehrt klagen die Emanzipierten eben diese Einrichtungen an, welche oft auf dem besten Herzen und dem edelsten Sinne in verhängnisvoller Weise lasten. Der Einfluß einer George Sand konnte hier ebenso wenig wirkungslos bleiben, wie der einer Rahel und Bettina. Nicht bloß die Emanzipation der inneren Bildung wurde proklamiert; auch an den Grundfesten der Ehe rüttelte eine kecke Analyse, welche eine über den Formen stehende höhere Sittlichkeit geltend machte, oder die unverhüllte Sinnlichkeit begann mit ihren Orgien zu prahlen. Der Adel der Poesie wurde nicht überall von diesen Mänaden gewahrt, welche die Pforten des deutschen Musentempels umschwärmten; aber es zeigte sich hin und wieder ein Ernst der Gesinnung, eine Schärfe des Verstandes, eine Glut der Phantasie, welche selbst Problemen von zweideutiger Berechtigung fesselnde Seiten abgewannen. Trotz der gerühmten deutschen Häuslichkeit hat der konservative Familienroman gerade in neuester Zeit in Deutschland wenig Vertreterinnen gefunden, während sich um die Fahnen der Emanzipation eine dichte und kampfmutige Schar drängt. Wer der sittlichen Beschränkung das Wort redete, der lief Gefahr, der geistigen Beschränktheit angeklagt

zu werden; und vor dieser Gefahr flohen selbst die geistig Unmündigen in das äußerste Lager der Rebellen.

Die Zeiten sind verschwunden, in denen eine edle Resignation mit dem poetischen Heiligenscheine bekleidet wurde; die Zeiten in denen eine Johanna Schopenhauer*) aus Danzig (1770 bis 1838) ihre „Gabriele“ zur Bewunderung und Nacheiferung den deutschen Frauen hinstellte! Dieser Roman**) erregte großes Aufsehen; es durchwehte ihn, wie alle anderen Schriften der Verfasserin, der gute Geist des klassischen Weimar, eine ideale Vornehmheit der Darstellung, Klarheit und Wärme der Empfindung, der Zauber des gebildeten und kunstsinnigen Salons. Der Stil, die Charakteristik, die Entwickelung der Handlung konnten für musterhaft gelten. Mit Spannung verfolgte man das Geschick des schüchternen Mädchens durch die ganze Skala der Resignation, von seiner jugendlichen Leidenschaft durch die aufgedrängte Ehe mit dem ungeliebten Manne bis zur geisterhaften Glorie der Schwindsucht, in welcher eine neue entsagende Liebe das noch junge Leben knickt! Dies ununterbrochene Opferfest mußte jedes Gemüt ergreifen! Hierzu kamen die wechselnden, immer fesselnden Szenen: der Salon mit seinen medisanten und frivolen Erscheinungen, die romantische Burg Aarheim mit ihrem düsteren Zauberbanne, manche grellen und spannenden Verwickelungen; es war alles aufgeboten, um die engelhafte Erscheinung der Heldin so bedeutsam wie möglich zu machen. Doch konnte man, trotz des gesunden Sinnes der Verfasserin, die sich, wie in ihren anderen Schriften, besonders den englischen und französischen Reisebeschreibungen, auch hier durch scharfe Beobachtung und eine glückliche Charakteristik offenbart, welche selbst humoristische Farben zu Gebote stehen, nicht vergessen, daß dies Schwelgen in der Poesie der Entsagung doch einen krankhaften, wenig erquicklichen Eindruck macht, und das die Rolle einer wehmütig erhabenen Resignation hier an zu viele verteilt ist, um nicht an Wirkung zu verlieren. Das Glück, das in der Verzichtleistung auf erkannte höhere Güter besteht, war indes nicht harmlos genug, um den Ansprüchen stiller Gemüter genügen zu können. Diese bedurften einer minder gewagten Sittlichkeit, um mit Behagen ihre eigene Stimmung wieder zu finden, und begrüßten daher mit Vorliebe die Gemälde einer Henriette Hanke***) aus Jauer (geb. 1783), in denen die Frömmigkeit nicht einen solchen künstlerischen Anstrich hatte, nicht in so romantischer Beleuchtung auftrat, wie in der „Gabriele,“ sondern in einer einfachen, allen zugäng-

*) Sämtliche Schriften (24 Bde., 1829—32).

**) „Gabriele“ (3 Bde., 1819—20).

***) Sämtliche Schriften (120 Bde., 1841—55).

lichen Familienandacht, so recht aus dem protestantisch-bürgerlichen Bewußtsein heraus. Eine Predigersfrau in der Provinz zeichnete ihre Charaktere nach anderen Schablonen, als eine Hofrätin des weltbürgerlichen Weimar, in welchem die Litteraturfürsten einen Zusammenfluß fremder und fremdartiger Elemente hervorgerufen hatten, die sich wenig in das Bett des Herkommens fügten. Da Friederike Bremer dem skandinavischen Norden angehört, so kann Henriette Hanke die begründetsten Ansprüche darauf erheben, die treueste Priesterin des deutschen „häuslichen Herdes" zu sein und die unvermeidliche Lesewut deutscher Jungfrauen in einige unschädliche und erbauliche Abzugsgräben geleitet zu haben. „Die Familie" mit allen Schattierungen der Verwandschaft bildet den Hintergrund ihrer Gemälde; „die Schwägerin," „die Schwester," „die Schwiegermutter," „die Witwen," „Tante und Nichte," „die Pflegetöchter" sind ihre Heldinnen. Ihre Poesie baut, wie eine Schwalbe, am traulichen Sims; sie ist weder eine Nachtigall, noch eine Lerche und trat nur einmal in exotischer Laune als ein kleiner bunter „Kolibri" auf. Das Motto ihrer Schriften ist: die züchtige Hausfrau, welche das Mädchen lehret und dem Knaben wehret; es geht sehr einförmig und alltäglich in ihren Romanen zu. Die blaue Kaffeedecke mit dem dampfenden Mokkatranke, die gewiß jedem Knaben im elterlichen Hause ein eigentümliches Behagen verschafft hat, ruht behaglich über den Tisch gebreitet, auf dem uns Henriette Hanke ihre friedlichen Geschichten serviert; und das Unglück ihrer Helden bereitet uns ein ähnliches Gefühl, als wäre ein unverhoffter Fleck auf die saubere Decke gekommen oder gar eine ganze Tasse umgegossen worden. Das Fleckwasser der Hanke ist ihre ungetrübte Frömmigkeit; durch sie allein erhebt sie sich und andere über die Prosa des Lebens. Ihre Phantasie ist weder reich an Erfindung, noch ihr Geist an Gedanken; aber sie trifft oft den Ton des Gefühles und verwöhnt die Phantasie ihrer Leserinnen nicht, Außerordentliches zu begehren und die Umgebung schal und nichtssagend zu finden, sondern lehrt sie, sich in dem kleinen Schneckenhause der ihnen zugefallenen Existenz häuslich einzuwohnen.

Dasselbe gilt von Ottilie Wildermuth,*) geb. Rauschütz, geb. 1817 zu Rotenburg an der Tauber, welche als schlichte Hohepriesterin des häuslichen Glückes und der selbstgenugsamen Laren auftritt, Trost in Leiden predigt und alle Hausmittel angibt, durch welche man den eifersüchtigen

*) „Schwäbische Pfarrhäuser" (1856); „Auguste" (1858); „Aus dem Frauenleben" (2 Bde., 5. Aufl. 1865); Die Heimat der Frau" (1859).

Schicksalsmächten ein zufriedenes Leben abtrotzen kann. Kleine häusliche Gemälde, wie die in den „Schwäbischen Pfarrhäusern“, glücken ihr am besten. Als eine mehr kritische Natur erscheint Elise Polko, geb. 1823 in Leipzig als Tochter des Schuldirektors Vogel, in der „Sabbatfeier“ (2 Bde., 1858), einem Romane, der sich zwar in Frauen- und Künstlerkreisen bewegt, aber keineswegs in einer Verherrlichung dieses eximierten, schöngeistigen Lebens aufgeht, sondern die eiteln Posituren der künftigen „Unsterblichkeiten“, die sie von selbst einzunehmen lieben, oder die ihnen die Gesellschaft aufnötigt, auf das schärfste silhouettiert. Auch die Mängel der Pensionserziehung und die Schwächen der Frauenwelt überhaupt werden von der Verfasserin nicht ohne Humor geschildert. Im ganzen überwiegen freilich die innigen und sinnigen Stellen, die sich meistens auf das Lebensgeschick der beiden Heldinnen des Romans, Margarete und Valerie, beziehn. Außerdem hat Elise Polko die Künstlernovelle mit feiner Kenntnis der Musik und der musikalischen Zustände gepflegt*), und in lyrischen Albums vielfach einen feinsinnigen Geschmack bewiesen. Doch ist in letzter Zeit eine Hyperproduktivität unverkennbar, welche allzuviel Unbedeutendes und flüchtig Hingeworfenes zutage fördert. Die Lieblingsform der Elise Polko ist die Plauderei, es ist ein Streifen, ein Betupfen oft mit leuchtenden Fingern, oft auch in indifferenter Weise. Historische und kunsthistorische Charakterköpfe in Miniatur, so besonders in den zwei Folgen der „Plaudereien,“ (1873) im „Hausalbum,“ in den „Schönen Frauen“ u. a. Dieser litterar- und kunsthistorische Nipptisch verleugnet nicht seine Herkunft aus den Modezeitungen. Bisweilen läßt sich Elise Polko ernstlicher mit ihren Stoffen ein, wie in der Schilderung der Fürstin „Pauline zur Lippe“ (1870) und in den Erinnerungen an Kaiser Alexander: „Am Theetisch einer schönen Frau“ (1860); dann tritt die anmutige Darstellung und die Herzenswärme dieser Schriftstellerin in das beste Licht. Eine mehr fashionable, in das Welt- und politische Leben hinübergreifende Richtung verfolgte Luise von Gall, Levin Schückings allzufrüh verstorbene Gattin. Feinheit und Anmut der Darstellung charakterisieren besonders ihre Bilder aus dem Frauenleben**); sie war eine durchaus ästhetische Natur, aber doch von politischen Sympathien und Antipathien bewegt, denen sie in ihren größeren Werken***) einen oft lebendigen Ausdruck gab.

---

*) „Novellen aus der Künstlerwelt“ (1857); „Neue Novellen“ (12 Bde., 1860—1871); „Faustina Hasse“, musikalischer Roman (2 Bde., 1860).

**) „Frauenleben“ (2 Bde., 1856).

***) „Gegen den Strom“ (1852); „neue Kreuzritter“ (1853).

Eine ostpreußische Schriftstellerin, **Julie Burow***), geb. zu Kydallen in Ostpreußen (1806—68), seit 1830 verheiratet mit dem Baumeister Pfannenschmied in Danzig, später in Bromberg, hat durch ihre Romane und Erzählungen aus dem Kreise des Familienlebens ein nicht unbedeutendes Aufsehen erregt. Was sie auszeichnet, ist ein durchaus gesunder, praktischer Tik, eine verstandesmäßige, naturwissenschaftliche Aufklärung, welcher die Sympathien der Zeit entgegenkommen. Diese „Aufklärung“, die in der Stadt der reinen Vernunft und in ganz Ostpreußen seit der Wirksamkeit des großen Denkers Kant dauernde Wurzel geschlagen hat, scheint an und für sich einem poetischen Aufschwunge nicht günstig zu sein, denn sie verbreitet über die ganze Existenz eine Nüchternheit, welche viele still waltende Motive der Poesie ausschließt. Indessen gewinnt die Darstellung dieser Schriftstellerin dadurch an Klarheit und Sicherheit, und ein einfaches, mit seinen wesentlichen Interessen vertrautes Gemüt, dessen Wärme alle ihre Werke belebt, schützt sie vor allzu flacher Versandung. Bei aller Strenge der sittlichen Tendenz vermissen wir doch in ihnen eine gewisse Keuschheit des Seelenlebens, welche sich in der Dämmerung wohl fühlt; denn die Verhältnisse des Lebens und der Natur sind doch nicht so evident, wie sie uns in der oft aufdringlichen Beleuchtung dieser Schriftstellerin erscheinen. „Das Körperliche“ spielt bei ihr eine allzu große Rolle, nicht im ästhetischen, sondern im medizinischen Sinne; sie bebt vor der Berührung mit ekelhaften Krankheiten nicht zurück und gefällt sich in Schilderungen, welche den Cynismus eines Lazaretts nicht verleugnen können. Der Held ihres Hauptromanes: „**Aus dem Leben eines Glücklichen**“ ist ein kleiner Buckliger, dessen Charakter mit großer Schärfe der Auffassung aus seinen eigentümlichen physiologischen Bedingungen hergeleitet wird. Das kleinstädtische Leben wird dabei mit großer Beschaulichkeit und Behaglichkeit geschildert, so daß wir an allen Lokalitäten und Vorkommnissen ein warmes Interesse nehmen. Der Geist der Humanität, der Menschen beglückenden Thätigkeit, der am Schlusse in sozialen Organisationen derb-praktisch, ohne alle nach Frankreich schielenden Reflexionen auftritt, gibt dem ganzen Werke jene Weihe, welche den kleinen Lebenskreis innerlich vertieft. Manche erbauliche Betrachtung aus dem Gesichtspunkte des Rationalismus, mancher pädago-

*) „**Frauen-Los**“ (2 Bde., 1850); „**Aus dem Leben eines Glücklichen**“ (3 Bde., 1852); „**Künstlerliebe**“ (1859); „**Walther Kühne**“ (1863); „**Der Glücksstern**“ (1857); „**Der Armut Leid und Glück**“ (3 Bde., 1857); „**Novellen**“ (2 Bde., 1853). Von ihren Novellen verdient die Preisnovelle: „**Das Pfarrhaus in Rothanger**“ den Vorzug.

gische Wink vom Standpunkte naturwissenschaftlicher Bildung, welche die Lehre vom gesunden und kranken Menschen in den Vordergrund stellt, bilden die Arabesken, welche um den Rahmen der einfachen Handlung schweifen. Der kleinstädtische Zug, der sich in ihren sämtlichen Werken findet, wird durch die Lebensschicksale der Verfasserin erklärt, über welche sie in dem „Versuch einer Selbstbiographie“ (1857) Auskunft erteilt. Sie hat sich meistens in kleinen Städten der Mark und der Provinz Posen aufgehalten und dort jene kleinbürgerlichen Lebenserfahrungen gesammelt, welche sie anschaulich darzustellen und mit gesunder Kritik zu begleiten weiß. Wir wollen die Wohlthat des praktischen Verstandes in der Litteratur nicht unterschätzen, da er besonders in unseren Romanen ein weißer Rabe ist; aber ungern vermissen wir den poetischen Hauch und den weicheren Reiz der Empfindung, die Magie der Schönheit.

Eine ähnliche Gesundheit des Geistes und Unerbittlichkeit des Verstandes, aber mit weiteren geistigen Perspektiven und auf einem Gebiete, welches nicht mehr dem konservativen Familienromane angehört, zeigt eine andere ostpreußische Schriftstellerin, Fanny Lewald aus Königsberg (geb. 1811). Mit ihr betreten wir das Gebiet der Emanzipation, deren Losung die freie geistige Bildung der Frauen ist und welche nur gegen ganz bestimmte Schranken des Gesetzes und der Sitte auftritt. Fanny Lewald ist eine Freidenkerin aus der Stadt „der reinen Vernunft“. Sie kommt teils aus dem Judentume her, teils aus dem ostpreußischen Rationalismus und Liberalismus, eine Mischung, welche auf politischem Standpunkte der Verfasser der „vier Fragen“, der Sieyes der preußischen Revolution, Johann Jakoby, vertritt. Ein klarer, etwas nüchtern blauender Himmel ruht über der siebenhügeligen Pregelstadt, über den freudlosen Palven Samlands, über den frierenden baltischen Küsten. Das ist die Atmosphäre der Kantschen Kritik, des ruhig wägenden Verstandes, der mit Gleichmut in die eine Schale die höchsten Güter der Menschheit, in die andere seine eigenen großen und kleinen Gewichte legt. In diesem Luftkreise, der nur wenig poetische Spiegelungen gestattet, atmete zuerst die Muse dieser Schriftstellerin auf; sie zog vor das Forum ihrer Kritik Ereignisse, die sich in nächster Nähe, im Kreise des bürgerlichen Lebens begaben und mehr den Verstand, als die Phantasie zu beschäftigen geeignet waren. Sie begann mit einer Physiologie der Ehe; aber der Hintergrund, auf welchem sie diese Probleme auftrug, war etwas farblos; die Phantasie der Dichterin ging nicht weit über den Königsberger Kneiphof hinaus. „Klementine“ (1842) behandelte einen verbrauchten Stoff: die Störung der Ehe durch eine frühere Jugendliebe; Pflichtgefühl und

Resignation bringen indes das eheliche Leben wieder in das alte Geleis. Bedeutender ist „Jenny“ (2 Bde., 1843), reicher an dramatischem Leben, an innerlichen Konflikten, an einer humoristischen Charakterzeichnung, welche ihre Typen, wie den Bankier Meyer, aus dem ostpreußisch-jüdischen Leben nimmt. Das Thema der „Jenny“ sind die jüdisch-christlichen Mischehen, ein Thema, das lange Zeit an der Tagesordnung war und durch die bekannten juristischen Verhandlungen, welche die Ehe des Dr. Ferdinand Falkson, des Verfassers von „Giordano Bruno“ (1846), eines klar gehaltenen philosophischen Romans, zur Folge hatte, für Königsberg ein besonderes Interesse gewann. Diese Frage hatte indessen eine vorzugsweise juristische Seite, welche unserer Schriftstellerin nicht unwillkommen war, da sie verstandesmäßige Erwägungen liebt. Wie hätte sie sonst so ausführlich in dem dritten Romane dieser ersten Epoche: „Eine Lebensfrage“ (2 Bde., 1845), dessen Held ein Dichter ist, der unglücklicherweise eine zänkische und prosaische Frau hat, die juristische Seite der Scheidung behandeln können! So wenig wahrhaft ergreifende Poesie die Dichterin in diesen Romanen entwickelte, so bekundete sie doch in der Wahl der Stoffe und ihrer Behandlung eine Eigenschaft, welche wir bei anderen Schriftstellerinnen meistens vermissen, den Sinn für objektive Verhältnisse, den Sinn für das allgemeine Leben der Nation und ihre kirchlichen und staatlichen Institutionen, einen politischen Instinkt, der eben damals in der Königsberger Luft lag.

Die Reise nach Italien und die Bekanntschaft mit dem Professor Adolf Stahr, mit dem sie sich 1855 vermählte, bezeichnen einen Wendepunkt in ihrer Entwickelung. Eine reiche konkrete Welt- und Lebensanschauung trat an die Stelle jener einsamen abstrakten Grübeleien, mit denen sich die Dichterin bisher beschäftigt hatte, und befruchtete ihre Phantasie, die von Hause aus nicht reich und schöpferisch zu nennen war, mit einer Fülle von Bildern. Die philosophische und ästhetische Bildung Stahrs, seine Verehrung und geistige Beherrschung des Altertums mußten ihren Horizont bedeutend erweitern und sie über jene vorwiegend formellen Fragen hinaus in eine reichere Welt der Schönheit führen. Diesen geistigen Aufschwung offenbart von allen ihren Schriften am meisten ihr „Italienisches Bilderbuch“ (2 Bde., 1847), welchem später ihr „England und Schottland. Reisetagebuch“ (2 Bde., 1851—52) und im Jahre 1880: „Reisebriefe aus Deutschland, Italien und Frankreich“ (1880) folgten. Da zeigt sich ihr warm und geistvoll reproduzierendes Talent im erfreulichsten Glanze! Ein klarer und freier geistiger Standpunkt, eine Fülle gesunder Beobachtungen, treffender Re-

flexionen, lebhafter Schilderungen, vor allem der Adel und die Würde einer echt humanen Gesinnung und die Kraft einer unerbittlichen Ueberzeugung räumen diesen Reiseschriften einen Platz unter den vorzüglichsten ihrer Gattung ein, obgleich die Verfasserin nicht überall die Schaustellung einer gesuchten Dignität und das Behaben der „gelehrten Frau" vermied. Dagegen vermochte der erworbene Reichtum an phantasievollen Anschauungen auf dem eigentlichen Gebiete der Produktion nicht den angeerbten Mangel an dichterischer Erfindungskraft zu ersetzen, und wenn sich Fanny Lewald auch jetzt an Stoffe von größerer geistiger Tragweite oder historischer Bedeutung wagte, so gelang es ihr doch nicht, für ihre Charaktere und Situationen jenes spannende Interesse hervorzurufen, das geistig untergeordneten, gröber gearteten Naturen von glücklicherem Griffe der Phantasie von selbst zuströmt. Die Reflexion ist bei ihr allzu überwiegend; ihr praktisches Naturell drängt sich immer hervor, wo man sich dem freieren und schwunghaften Spiele der Empfindung zu überlassen geneigt ist. Sie hat den common-sense der Engländer, sie hat die sozialistisch physiologische Richtung der Franzosen; aber ihr Gestaltungsvermögen hat weder die objektive Kraft und humoristische Frische der ersten, noch die Wärme, den leidenschaftlichen Schwung, die hinreißende Grazie der letzteren. Es reicht nicht aus, um ihre geistigen Intentionen in kulanter Münze zu versilbern. Ihre Schriften atmen eine gewisse „Stärke" der Seele und des Geistes; doch sie sind mehr Asche voll praktischer Düngungskraft, als voll poetischer Funken. Es fehlt ihnen schöpferische Ursprünglichkeit, der Schmelz, Schwung und Zauber der Phantasie. Von der Schärfe ihres Verstandes dagegen legte sie in der „Diogena" (1846), einer beißenden Persiflage auf die Romane der Hahn-Hahn, eine erfolgreiche Probe ab, obwohl sich in dieser Parodie eigentlich nur die Opposition des gesunden Verstandes gegen phantasievolle Ueberspanntheiten aussprach. „Prinz Louis Ferdinand" (3 Bde., 1849) ist ein historischer Roman aus jener denkwürdigen Epoche Preußens, welche der Schlacht von Jena vorausging, jener großen politischen Tragödie, deren Motive in der damaligen Politik des Staates nach innen und außen, in der Selbstüberhebung einzelner Stände und im Verfalle der öffentlichen und privaten Sittlichkeit zu suchen sind. Bei allem Scharfblicke war die Dichterin einer pragmatischen Darstellung der großen geschichtlichen Situation, welche die Folie ihres Helden bildet, nicht gewachsen. Sie griff einzelne Momente, besonders die Frivolität der damaligen Gesellschaft, heraus, schilderte ihren Helden selbst als einen vielgewanderten Odysseus der damaligen Herzens-Romantik und verzettelte ihren Stoff in einer Reihe von Liebesabenteuern. Den heroischen Aufschwung des Helden

zu schildern und seinen Untergang poetisch zu verklären, lag ebenfalls außer dem Bereiche ihrer Fähigkeit. Eine Hauptgestalt dieses Romanes, Rahel Levin, jene geistvoll vibrierende Frau, deren Anregungen noch so lange in der Litteratur nachhallten, tritt mit einer allzu verwaschenen Sentimentalität und ohne jene geistige Schlagkraft auf, die ihr eigentümlich war, deren instinktive Genialität aber dem reflektierenden Naturell der Lewald fern liegt. Die Erfindung des Romanes ist ärmlich; der Stil hat wohl eine klare Form und einen poetischen Hauch, aber keine durchgreifende dichterische Kraft, und nur einzelne treffende Bemerkungen und Schilderungen entschädigen für den etwas öden und matten Eindruck des Ganzen. Zu diesem Eindrucke trägt nicht wenig die allzu gemessene und feierliche Haltung bei, mit welcher uns der Prinz, auch wo er sich als Don Juan zeigt, vorgeführt wird. Ein Don Juan aber ohne frische, kecke Sinnlichkeit oder gar mit sentimentalem Anstriche ist eine wenig leidliche Figur.

In einigen späteren Schriften*), die meistens einen lockeren Zusammenhalt und den Anschein tagebuchartiger Skizzen haben, konnte sich die scharfe Auffassungs- und Beobachtungsgabe der Schriftstellerin, ihr geübter Blick für Eigentümlichkeiten der Natur, des politischen und sozialen Lebens und ihre Begeisterung für eine liberale Fortentwickelung unserer Zustände wieder ungestört entfalten. Ihr Roman: „Wandlungen“ (4 Bde., 1853), eine Physiologie des politischen Gewissens, bekundet in der Technik des Romanes einen Fortschritt der Verfasserin, welche hier durch die verständige Anatomie jener eigentümlichen Region des inneren Menschen, wo Geist und Herz sich am unmittelbarsten berühren, der „Gesinnung,“ ein lebhaftes Interesse erweckt. Dagegen hat Fanny Lewald zwei darauf folgende Romane: „Adele“ (1855) und „die Kammerjungfer“ (2 Tle., 1856) wieder recht mit jener nüchternen Verständigkeit geschrieben, welche gegen die Romantik der Neigungen Front macht und die jungen Mädchen belehrt, sich keinen Illusionen hinzugeben, sondern nur auf das Solide und Passende zu sehn. Adele z. B. liebt einen Romanschriftsteller, der aber dieser Tochter eines verarmten Buchhändlers eine reiche Witwe vorzieht. Trotz dessen dauert die Liebe des Mädchens zu dem Ungetreuen fort, bis er ihr später mit einem ehebrecherischen Liebesantrag naht. Da geht Adele in sich und heiratet den Vetter Samuel, eine sehr prosaische Natur. Das ist alles sehr praktisch und lebenswahr — mit Ausnahmen der reichen Witwen, welche ihre Hand nicht so leicht deutschen Romanschriftstellern

*) „Liebesbriefe. Aus dem Leben eines Gefangenen“ (1850); „Erinnerungen aus dem Jahre 1848“ (2 Bde., 1850); „Auf roter Erde“ (1850); „Dünen- und Berggeschichten“ (2 Bde., 1851).

reichen. Auch würde die Moral der Erzählung tiefer greifen, wenn die Töchter unserer Zeit noch an Ueberschwenglichkeit der Empfindung litten; dies ist aber nicht der Fall, sondern sie heiraten meistens einen „Vetter Samuel" auf den ersten Anlauf, ohne vorher enttäuscht, resigniert und „verknöchert" zu sein, wie Adele. Aus der „Kammerjungfer" sollen sich die jungen Mädchen die Lehre ziehn, nicht über ihren Stand hinaus zu lieben. Wenn unsere frühern Dichter die Liebe als eine das Leben beherrschende Macht schilderten: so erscheint es als Resultat moderner Einsicht bei tief verständigen Naturen, daß es damit nicht so arg sei, daß man die Liebe selbst in der Gewalt haben müsse und sie dann nach Belieben linkswärts oder rechtswärts lenken könne. Diese Einsicht ist ein Gewinn für bürgerliche Lebensverhältnisse, aber gewiß kein Gewinn für die Poesie. Es fehlt indes diesen Erzählungen, sowie den „neuen Romanen" (4 Bde., 1859) der Verfasserin, nicht an treffenden Reflexionen und sinnigen Schilderungen; namentlich ist „der Seehof" eine lebendige und spannende Erzählung, und in „Schloß Tannenburg" finden sich gediegene ostpreußische Charakter- und Lebensbilder.

Wenn es schien, als ob die Verfasserin sich immer mehr auf den Standpunkt einer Henriette Hanke zurückziehn und nur für eine verständige Unterhaltung am häuslichen Herd sorgen wolle, so bewies ihr umfangreichster Roman: „Von Geschlecht zu Geschlecht" (8 Bde., 1863—65), daß sie nach wie vor den psychologischen und sozialen Problemen eine scharfe Beobachtung zuwendete; ja in bezug auf Erfindung und Wärme der stilistischen Darstellung dürfte dies Werk vor den früheren den Vorzug verdienen. Die erste Abteilung, die uns in aristokratische Verhältnisse des vorigen Jahrhunderts führt, deren französisch-frivole Färbung durch die Tragik deutschen Gefühlsleben unterbrochen wird, erinnert an Goethes Wahlverwandtschaften. Die Grundtendenz des Werks ist die Ausgleichung der ständischen Unterschiede durch die stillwaltende Macht der Kultur. Weniger bedeutend ist „Villa Riunione, Erzählungen eines alten Tanzmeisters" (2 Bde., 1869). Von diesen Erzählungen ist die letzte: „Domenico" die gelungenste; für die anderen Stoffe paßt nicht immer der klarbestimmte, würdevolle Stil der Verfasserin. Der Roman; „die Erlöserin" (3 Bde., 1873) enthält eine sehr einfache Handlung, der wir aber mit zunehmenden Anteil folgen. Die Liebe eines Barons zu einer Pfarrerstochter, in allen Wandlungen, welche durch den Protest der Verwandten, durch seinen eigenen Unglauben anfangs hervorgerufen werden, bildet den Inhalt des Romans. Die Pfarrerstochter wird durch unliebsame Heiratsanträge in die Welt hinausgetrieben und widmet sich

der Bühne. Der Baron der sich inzwischen mit einer Weltdame verlobt hat, wendet sich, nachdem diese Verlobung zurückgegangen, wieder jenem einfachen Mädchen zu und holt sich mit raschem Entschluß seine Erlöserin von den weltbedeutenden Brettern. Die Charaktere in diesem Roman sind mit Wärme und Wahrheit geschildert; sie erinnern wie der alte Amtmann und Konradins Mutter an die gute Ifflandsche Schule. Trotz aller oft die Ungeduld herausfordernden Breite der Darstellung bewegen wir uns immer in der Mitte eines geistigen Zusammenhangs, welchen herauszufühleh ein wohlthuendes Behagen gewährt. Fanny Lewald ist eine exakte Psychologin und beobachtet mit der Gewissenhaftigkeit eines Herbartianers, der seine mathematische Formel stets in Bereitschaft hat, die Vorstellungen, welche die Schwelle des Bewußtseins überschritten haben, die Verkettungen von Gedanken und Empfindungen bei ihren Helden und Heldinnen. Bisweilen handhabt sie ihre psychologischen Meßketten mit einer gewissen Trockenheit, aber stets mit jenem Gefühl der Sicherheit, das sie auch bei den Lesern hervorruft. Nur wo sich die Leidenschaft zum tragisch Gewaltigen steigert, da weiß sie uns dies wohl begreiflich zu machen, aber uns nicht in den Bann der Stimmung zu versetzen. Das beweist ihr Klosterroman: „Benedikt“ (2 Bde., 1874), die Darstellung der Liebe eines Mönchs zu einem anmutigen Weltkind, eine Liebe die mit dem Selbstmord des Helden endet. In dem Künstlerroman „Benvenuto“ (2 Bde., 1876) nimmt das tragische Geschick der schönen Glorie, die dem Marchese Bevenuto Modell steht bei seinen Sitzungen und in Liebe zu ihm entbrennt, das Hauptinteresse in Anspruch. Der mit seiner Familie zerfallene vornehme Künstler söhnt sich später wieder mit ihr aus und der Roman gewinnt, nach der tragischem Episode, dem Selbstmord der Glorie, wieder einen versöhnenden Abschluß. „Helmar“ (1880) ist eine aus Ostpreußen nach Paris führende Künstlergeschichte, deren Hauptinhalt die Entwickelung eines jungen Talentes bildet. Das Detail der Erzählung ist sauber ausgeführt.*)

Ihre Selbstbiographie „Meine Lebensgeschichte“ (6 Bde., 1861) ist mit einer wohlthuenden und rückhaltlosen Offenheit geschrieben; sie zeigt den klaren Einblick der Dichterin in ihr inneres und äußeres Leben, schildert die Zustände des Vaterhauses, Glaubens- und Herzenskämpfe mit vieler Wahrheit; daß sie aber besonders spannend und interessant sei, kann man nicht behaupten; die Erwägungen der Verfasserin haben zu oft etwas Nüchternes und ihr fehlt jede humoristische Auffassung des Lebens.*)

---

*) Die „Gesammelten Werke“ von Fanny Lewald erschienen in zehn Bänden (1871—72).

An Fanny Lewald erinnert Mathilde Raven, geb. 1817 zu Meppen in Westfalen, eine durchaus klare und verständige Schriftstellerin mit ausgesprochenen Aufklärungstendenzen, die sich in ihren ersten Romanen*) an Vorgänge des gesellschaftlichen Lebens knüpfen, in ihrem letzten, „Galileo Galilei" (2 Bde., 1860) an den Charakter des berühmten Vorkämpfers der fortschreitenden Wissenschaft, der uns nach den Quellen und Akten mehr biographisch als romanhaft, in würdevoller Haltung, aber ohne allen Reiz frei schaffender Phantasie vorgeführt wird**). Eine gleich verständige Schriftstellerin von gesunder Lebensauffassung ist Amely Bölte, geb. 1811 zu Rehna in Mecklenburg-Schwerin, welche Erfahrungen des eigenen Lebens, Reiseeindrücke u. s. f. geschickt zu verwerten weiß und besonders den „Gouvernantenroman" nach dem Vorbilde der Currer Bell angebaut hat***). Für die Mängel unserer gesellschaftlichen Einrichtungen hat sie ein scharfes Auge; sie stellt dieselben ohne Uebertreibung dar. In ihren biographischen Romanen ist sie nicht zu künstlerischer Gestaltung durchgedrungen.†)

Neben den verständigen und nüchternen Naturen fehlt es nicht an keck-sinnlichen unter den Romanschriftstellerinnen. Ida Frick schlägt in ihren Romanen††) einen frischen, oft burschikosen Ton an und fesselt durch die Lebendigkeit der Darstellung. Sie ist insofern emanzipiert, als sie für ihre Situationen jedes Feigenblatt verschmäht, und stellt das Natürliche des geschlechtlichen Lebens oft selbst ohne magische Beleuchtung in den Vordergrund. Ida Frick gibt in ihrem „Mohammed" eine Verherrlichung der Polygamie, indem sich die vollkommene Weiblichkeit dem Propheten nur in einem vierblätterigen Kleeblatte von Frauen offenbart, deren Vorzüge sich gegenseitig ergänzen. Es beweist jedenfalls eine große Uneigennützigkeit, wenn eine Frau als Vorkämpferin der Polygamie auftritt, um so mehr, als in den meisten Frauenromanen mehr eine tibetanische

*) „Welt und Wahrheit" (4 Bde., 1851); „Eversburg" (3 Bde., 1855).

**) Von anderen Romanen von Mathilde Raven erwähnen wir: „Eine Rolle Gold" (2 Bde., 1864).

***) „Visitenbuch eines deutschen Arztes in London" (2 Tle., 1852); „eine deutsche Palette in London" (1853); „Liebe und Ehe," Erzählungen (3 Bde., 1856) u. a.

†) „Franziska von Hohenheim" (2 Bde., 1863); „Frau von Staël" (3 Bde., 1869); „Winkelmann oder von Stendal nach Rom" (4 Bde., 1862); „Vittorio Alfieri" (2 Bde., 1862): „Juliane von Krüdener und Kaiser Alexander" (6 Bde., 1861).

††) „Koketterie oder Kern und Schale" (3 Bde., 1846); „Mohammed und seine Frauen" (3 Bde., 1844); „Keine Politik" (2 Bde., 1850).

Polyandrie gepredigt wird. Mit feineren geistigen Fühlfäden, als Ida Frick, trat die Dichterin der „wilden Rosen," Luise Aston, in ihren Romanen*) auf, in denen die Doktrin der Emanzipation bereits in mancherlei Reflexionen zutage kommt. Luise Aston als eine barmherzige Schwester im Schlachtenfeuer des Schleswig-Holsteinschen Krieges ist selbst ein romanhaftes Lebensbild, ein günstiger Stoff für die Schriftstellerinnen der Zukunft. Ihr erster Roman enthält biographische Bekenntnisse und ist am unbefangensten und gemütvollsten aufgefaßt, während in den beiden anderen teils gewagte Experimente, die ein auf der Spitze stehendes psychologisches Interesse oder vielmehr einen raffinierten sinnlichen Reiz darbieten, teils zeitgeschichtliche Charakterschilderungen in einseitiger Parteibeleuchtung den Mittelpunkt des Ganzen bilden. Ihr Stil ist ungleich und meistens zu hastig und überstürzt, um künstlerisch zu erquicken.

Die Emanzipation „der Frauenzeitungen," „der Kindergärten," „der freien Gemeinden," „der weiblichen Hochschulen," die praktische Beteiligung an allen zarten Pflanzungen und Schonungen des „modernen Bewußtseins" vertritt Luise Otto**), Witwe des Novellisten August Peters, jetzt Redaktrice der „Neuen Bahnen," bei der die „gute Gesinnung" mit ihrer Wärme das Feuer des Talentes zu ersetzen sucht. Sie polemisiert bald gegen die Ungleichheit der Stände, bald schildert sie den Gegensatz von Geld- und Geburtsaristokratie, bald verherrlicht sie Ronge und den Deutschkatholizismus: alles mit besten Intentionen, nicht ohne geistvolle und treffende Bemerkungen, aber im ganzen ohne Takt und ästhetischen Halt.

Gegen die von Luise Otto vertretene Richtung trat eine andere Schriftstellerin in die Schranken. Daß die Frauen selbst keine andere Aufgabe haben, als am häuslichen Herd und in der Ehe glücklich zu sein und glücklich zu machen: das ist das Thema, welches die geistreiche Tochter einer vielgenannten Mutter, Wilhelmine von Hillern, Tochter der Frau Birch-Pfeiffer, in ihrem Roman: „Ein Arzt der Seele" (4 Bde., 1870) behandelt. Die „Kunst des Fabulierens" hat die Tochter von der Mutter geerbt; sie weiß die Ereignisse spannend zu gruppieren; sie erzählt fließend und lebendig, ohne Gezwungenheit und Manieriertheit und jene gesunde Naivetät, welche die Mutter in ihren eigenen Schöpfungen und

*) „Aus dem Leben einer Frau" (1847); „Lydia" (1848); „Revolution und Contre-Revolution" (2 Bde., 1849).

**) „Ludwig der Kellner" (2 Bde., 1843); „Schloß und Fabrik" (3 Bde. 1846); „Römisch und Deutsch" (4 Bde., 1847); „Nürnberg" (3 Bde., 1859) ist durch treue geschichtliche Schilderungen, nebst „deutsche Wunden" (4 Bde., 1872) und „die Stiftsherren von Straßburg" (2 Bde., 1872) wohl das beste Werk der Verfasserin.

Aneignungen nie verleugnet hat, ist auch der Tochter eigen. Selbst wo diese sich in geistige Probleme vertieft und soziale Fragen zu lösen sucht, was bei Frau Birch-Pfeiffer selten und nur dann der Fall war, wenn sich ein Bühneneffekt damit verbinden ließ, bleibt ihr der ererbte Mutterwitz getreu und der praktische Sinn, welchem die Mutter so glänzende Erfolge zu verdanken hatte.

Freilich, die Art und Weise, in welcher Frau von Hillern hier das Thema der Frauenemanzipation behandelt, läßt denn doch sehr begründete Einwendungen zu. Es handelt sich durchaus bei ihrer Heldin nicht um eine Emanzipation der Liebe, um die Freigeisterei der Leidenschaft, um die Probleme einer George Sand und der jungdeutschen Schule — dafür hat sie nur eine episodische Vertreterin geschaffen, die sie schließlich mit allen ihren Theorien den Hals brechen läßt; aber auch das vielbesprochene Recht der Frauen auf geistige Entwickelung, ihr „Recht auf Arbeit“ wird in einer zweifelhaft schillernden Weise besprochen. Sie interessiert uns für ihre gelehrte Heldin, welche sogar wissenschaftliche Preisschriften und polemische Flugschriften verfaßt; doch Ernestine widmet sich nicht aus freier Wahl diesen Studien; die Intriguen eines jesuitischen Onkels nötigen ihr diese Lebensrichtung auf. Dabei überreizt sie ihre Gehirnfasern und verfällt in ein Nervenfieber. Und als sie gar ums tägliche Brot arbeitet, erreicht sie nur klägliche Resultate, hungert und friert. Indes kommt der Rechte, der Arzt der Seele, der sie erlöst. Der Roman ist seiner ganzen Anlage nach eine fein durchgeführte Ironie auf alle jene weiblichen Bestrebungen der „Frauen-Bahnen“ und die Genossenschaften, welche die Rechte der Frauen auf Arbeit vertreten. Doch die Fassung des Problems ist so eine einseitige; was sollen die zahlreichen Mädchen und Frauen machen, welche keinen Arzt der Seele finden? Das ist nicht bloß eine psychologische, das ist eine gesellschaftliche Frage; die Not des Lebens wirft sie auf, und soziale Einrichtungen müssen sie beantworten. Wilhelmine von Hillern legt ihren Romanen stets ethische Grundgedanken unter. In dem Roman: „Aus eigener Kraft“ (3 Bde., 1872) ist der Held ein schwächlicher Knabe, der sich durch eigene Kraft zu einem tüchtigen Manne entwickelt und in Frieden und Krieg zum Besten der Menschheit wirkt; in solcher Entwicklung liegt eine vorbildliche Bedeutung. an der sittlichen Trefflichkeit und Verdienstlichkeit eines solchen Vorbildes ist nicht zu zweifeln; gleichwohl hat es für das ästhetische Gefühl nichts Anmutendes, die Leidensgeschichte eines körperlich verwahrlosten Kindes durch alle Stationen zu verfolgen; wir atmen dabei zu viel Lazarett- und Spitalluft, und da uns die chirurgischen Operationen auch nicht erlassen

werden, so machen wir in dem Roman den Kursus durch mehrere Kliniken durch. Außerdem bewirkt das ganze Aufgebot der Naturgewalten und des sozialen Elends eine Häufung elementarischer Ereignisse, die zwar in das Geschick der Helden miteingreifen, aber doch für einen Roman nur das sind, was die schmetternde Blechmusik für eine Oper ist. Die zweite Hälfte des Romans läßt den spannenden Fortgang vermissen. Doch enthält derselbe manche glänzende Schilderungen, psychologische Feinheiten und treffende genrebildliche Darstellungen. Als einen Pendant zu der Erzählung „Homo sum“ von Georg Ebers kann man den Roman der Wilhelmine von Hillern „Und sie kommt doch“ (2 Bde., 3. Aufl., 1879) betrachten. Auch hier handelt es sich um ein homo sum, und sie, welche doch kommt und aus dem Anachoreten wieder einen Menschen macht: es ist die Macht der Liebe. Und so trägt sich's zu in den Höhlen des Wüstengebirges, des heiligen Sinai, wie in dem Felsenkloster Marienberg im obern Etschthal, in welches Wilhelmine von Hillern die Handlung ihrer Erzählung verlegt, und gleichartig ist das Einsiedlertum des 12. Jahrhunderts mit dem des römischen Kaisertums Der Held dieser Erzählung ist das Kind einer vornehmen Frau, die wegen falschen Verdachts in die Heide verstoßen wird und dort zu Grunde geht. Das Kind aber, Donatus, wird in einem Kloster erzogen und dem Dienste der Kirche geweiht. Menschliche Anfechtungen und Versuchungen treten an ihn heran; seine schönen Augen locken die Schönheit und bahnen ihr den Weg zu seinem Herzen. Ein Fanatiker im Kloster, zu dem er gläubig emporsieht, mahnt ihn, lieber die Augen auszustechen, als ferner solcher Versuchung ausgesetzt zu sein — er thut es und wird deshalb wegen Selbstverstümmlung zur Klosterhaft verurteilt. Doch sein Vater hat ihn entdeckt, er verlangt ihn zurück. Die Mönche und der Sohn selbst weigern sich. Da droht Graf Reichenberg mit einem Ueberfall; um das Kloster zu schützen, soll Donatus zur Herzogin wandern, die früher ihm warme Teilnahme bewiesen. Der ihn begleitende Mönch wird von den Räubern überfallen: da erbietet sich ein Mädchen, das schon bei der klösterlichen Prozession ihn gesehen und sein Bild in ihr Herz aufgenommen hat, zur Führerin. Und sie kommt doch — es ist die Liebe. Sie wandern vergeblich von Ort zu Ort; überall ist die Herzogin kurz vorher gewesen; Donatus erkrankt, seine Führerin täuscht ihn über die Zeit. Als er nach Marienberg zurückkommt, ist das Kloster von dem Ritter zerstört. In höchster Alpeneinsamkeit haust der blinde Donatus als Anachoret, gepflegt von dem Mädchen, ohne daß er dasselbe erkennt: sie stirbt und er stürzt mit ihrer Leiche in den Abgrund. Ein grelles, oft schneidendes Kolorit, eine fieberhafte Lebendigkeit der Dar-

stellung, dabei stimmungsvolle Landschaftsmalerei und tiefsinnige Anachoretenweisheit charakterisieren diese Erzählung. Vieles darin ist verletzend grell, manches, wie die Wanderung des blinden Donatus mit dem Mädchen, ergreifend dargestellt und von eigenartiger Poesie durchdrungen.

Ein zahlreiches Kontingent schriftstellernder Frauen bewegt sich auf dem neutralen Gebiet der Unterhaltungslitteratur und läßt nur gelegentlich Streiflichter auf soziale Fragen fallen: so Franziska Gräfin von Schwerin in „das Testament des Juden“ (3 Bde., 1852), das Evangelium der Toleranz verkündend, edelgesinnt, doch nicht gestaltungskräftig; bedeutender die gleiche Tendenz vertretend in ihrem, an Kingsleys Werke erinnernden, etwas weitschweifigen Geschichtsroman aus den ersten Zeiten des Christentums und seiner Bedrängnisse: „Woher und wohin?“ (2 Bde., 1870); Luise Ernesti (Fräulein von Humbracht), oft unkorrekt im Stil, sowie ihre Romane sehr ungleich im Wert sind, in den bessern „Geld und Talent“, (3 Tle., 1860); „die Aristokratin und der Fabrikant“, 4 Thle., 1865) den Gegensatz zwischen den Ständen und Richtungen der Zeit nicht ohne Geschick erfassend. Wir erwähnen noch von ihren neueren Romanen: „Unauflösliche Bande“ (2 Tle., 1869), „Ein neues Jahr, ein neues Leben“ (1873). Bedeutender ist Eliza Wille, die einem früheren Roman: „Johannes Olaf“ (3 Bde.) folgen ließ. Der Held ist eine Art von Nordlandsrecke, die Szenerie, die Beleuchtung und Stimmung ist nordländisch, etwas blaß und reserviert, selbst leidenschaftlichen Handlungen gegenüber. Doch eine feine psychologische Entwickelung und eine Fülle origineller Reflexionen zeichnen diesen Roman vor vielen anderen Frauenschriften aus.

Den größten Erfolg von allen diesen Erzählerinnen hat E. Marlitt (Fräulein John in Arnstadt) davongetragen, die Novellistin des Weltblattes „die Gartenlaube“. Durch „Goldelse“ (4. Aufl. 1869) und „das Geheimnis der alten Mamsell“ (2 Bde., 1868), hat sich E. Marlitt die Herzen des großen Lesepublikums im Sturm erobert, und sie erringt diese Erfolge teils durch ein Talent der Erzählung, welches uns mit großer Lebendigkeit mitten in die Ereignisse hineinführt, und ebenso anschaulich darzustellen wie innerer Empfindung Ausdruck zu geben weiß, teils durch die Wahl ihrer Stoffe, welche die beliebtesten Heldinnen deutscher Volksmärchen in unser modernes Leben übersetzen. Was erregt mehr unsere Teilnahme als die anziehenden weiblichen Gestalten der Volksphantasie, welche zu niederer Dienstbarkeit verurteilt, gepeinigt von den Quälereien eines gemeinen Sinnes, sich durch edlen Stolz über ihr Geschick erheben und zuletzt durch die Macht der Liebe erlöst werden? „Aschenbrödel“ —

das ist der Grundton der Marlittschen Romane, doch nicht bloß die Volkspoesie, auch eine Variante der Ueberlieferung, die sich bereits bei dem Lesepublikum eingebürgert hat, die englische Jane Eyre ist der Typus der Marlittschen Heldinnen. Namentlich erinnert die Felicitas in dem „Geheimnis der alten Mamsell“ an die edle stolze Gouvernante der Currer Bell. „Goldelse“ ist ein mehr bürgerliches Mädchen, welches in adeligen Kreisen über die Achsel angesehen wird. Das Gegenbild zur „Goldelse“ finden wir in der „Reichsgräfin Gisela“, der Heldin des letzten Romans der Marlitt (Leipzig, 1870). Diese ist ein vornehmes Mädchen, auferzogen in allen Vorurteilen ihres Standes, absichtlich als eine Art „Aschenbrödel“ in die Einsamkeit verwiesen, durch die Liebe zu dem männlichen Brasilianer sowohl bekehrt wie zu frischem Leben gekräftigt. „Reichsgräfin Gisela“ ist der langatmigste und anspruchsvollste von den bisherigen Romanen der Schriftstellerin; aber auch er besitzt die frische Lebendigkeit der Darstellung, welche die frühern Werke auszeichnet, und ist auch mit Sensationsmotiven nicht spärlich ausgestattet. Seine Tendenz ist, wie stets bei Marlitt, gegen das soziale Vorurteil gerichtet, gegen die Ueberhebung der Kaste; nur tritt diese Tendenz hier sehr in den Vordergrund; sie wird öfter unmittelbar und heftig ausgesprochen und die Schilderung der aristokratischen Kaste hat einen gallenbittern Beigeschmack; es sind Schurken, Nullen und Närrinnen. Der Fürst selbst ist kein taciteischer Cäsar mit nervösen Paroxysmen, wie in Freytags „Verlorener Handschrift“; es ist eine durchaus harmlose, aber auch nichtssagende Persönlichkeit. Die Charakterzeichnung des Brasilianers dagegegen ist voll markiger und bedeutender Züge und beweist, daß es auch Frauen bisweilen gelingt, einen Vertreter des männlichen Geschlechts uns in glaubwürdiger Weise vorzuführen, während in der Regel die von Frauen geschilderten Männer auch nur Männer für Frauen sind, und mehr oder weniger an der Spindel sitzen, um das Werg des Familienglücks zu verspinnen und damit ihre Lebensaufgaben zu erschöpfen.

Die neuesten Romane der Marlitt: „Das Haideprinzeßchen“ (2 Bde. 1872) „Zwei Frauen“ (2 Bde., 1874) u. a. haben mit den früheren die eben anerkannten Vorzüge gemein; doch zeigen sie uns das Talent der Verfasserin von keiner neuen Seite.

In die Fußstapfen der Marlitt tritt eine andere Novellistin der Gartenlaube E. Werner (Bürstenbinder in Berlin) mit ihrem Roman: „Glück auf“ (2 Bde., 1874), „Gesprengte Fesseln“ (2 Bde., 1875), „Am Altar“ (2 Bde., 1875) u. a. Die kühnen Synthesen der Phantasie fehlen in ihren Schriften sowenig wie in denen der Marlitt, sie sind der Volks=

novellistik unentbehrlich. Auch E. Werner hat das Aschenbrödeltum der Marlitt in den meisten Erzählungen aufgegriffen und neuvariiert. Doch im ganzen herrscht in ihnen ein kühlerer Ton, der nur hier und dort sich durch einen gewissen Fanatismus der Aufklärung erweitert; E. Werner hat nicht den poetisch eigenartigen Stil der Marlitt mit den funkelnden Lichtern, welche diese aufzusetzen versteht. Dagegen hat sie mit ihr die Vorliebe für Sensationsmotive gemein, und ohne einen Sturz ins Wasser oder in einen Abgrund geht es bei ihr nicht ab.

Wir reihen hier noch einen kurzen Ueberblick über die moderne Novellenlitteratur an. Was ist aus dem heiteren Kind des Boccaccio in dieser wenig romantischen Zeit des credit mobilier geworden? Welchen Inhalt hat neuerdings die lebendige, an das Dramatische streifende Form der Novelle in sich aufgenommen? Keine andere epische Form ist so geeignet, die wechselvolle Kasuistik des Lebens, seine tragischen und heiteren Katastrophen und die Fülle seiner ironischen Beziehungen in schlagender Kürze darzustellen. Die Novelle hat heutzutage in prismatisch schimmernder Vielseitigkeit den verschiedensten Geschmacksrichtungen und ästhetischen Anschauungen Rechnung tragen müssen. Die humoristische Burleske, die psychologische Skizze und landschaftliche Studie, ja selbst die kulturhistorische Anekdote haben sich in die Novelle geflüchtet. Die Novelle ist ein kleiner Taschenspiegel geworden, in welchem sich auch die bedeutendsten litterarischen Physiognomien einmal im Vorübergehen flüchtig beschauen; die Schnitzel größerer geistiger und ästhetischer Arbeiten werden in Novellen gesammelt; man findet darunter eine Menge geistvoller Reflexionen, humoristischer Bilder, durch Glätte und Schönheit der Form ansprechender Schilderungen; aber was uns bei den meisten zu fehlen scheint, das ist jener frei spielende, schöpferische Reichtum der Phantasie, der in einer Fülle überraschender und doch wohlverketteter Ereignisse seine anmutigsten Blüten treibt; das ist jener Zauber der Erfindung, der mehr als alles andere die ursprüngliche Mitgift des novellistischen Talents ist. Die Armut in dieser Beziehung läßt sich weder durch langatmige Schilderungen, noch durch kluge und tiefe Betrachtungen verstecken. Je gedrängter die Form der Novelle ist, desto lebendiger und schlagkräftiger muß die Erfindung des Dichters in ihr hervortreten. Wir wollen verstrickt sein in den üppigen Reiz neuer und bunter Verwickelungen, deren Knoten der Zufall ernst oder heiter löst. Wir lassen uns ungern dafür mit andern dichterischen Vorzügen abfinden, die nur in einer umfangreichen Kunstgattung zur berechtigten Geltung kommen können. Wir wollen in der Novelle nicht disiecti membra poëtae wiederfinden, nicht gestaltlose Frag-

mente irgend einer Art, nicht den Abfall der Produktion, der in dieser Weise verwertet wird; wir verlangen von ihr bei aller Gedrängtheit künstlerische Gliederung, ein warmes organisches Leben, Pracht und Reiz der Farben und jene überraschenden Einschnitte des Zufalls, die allerdings erst eine tiefere Bedeutung durch den geistigen Standpunkt des Autors erhalten.

Allen diesen Anforderungen genügen die Veteranen der Unterhaltungslitteratur, die Laun, Schilling u. a. nicht, ebensowenig die edelfühlende und durchweg klare Fanny Tarnow*) (1779 bis 1862), deren Produktivität in Erzählung und Roman so erstaunlich ist, wie die Schöpfungskraft vieler ihrer Nachfolgerinnen. Die Erzählungen dieser Schriftsteller machen auf die künstlerische Geltung der „Novelle“ keinen Anspruch; es sind bunte Geschichten in beliebiger Form. Anders verhält es sich mit den Novellen Tiecks und der sich ihm anschließenden Richtung. Hier ist besonders Eduard von Bülow zu nennen, der nicht nur in seinem „Novellenbuch“ (4 Bde., 1834—1836) Novellen aller Nationen sammelte, sondern auch in eigenen „Novellen“ (3 Bde., 1846—48) sich an das Vorbild Tiecks und der romanischen Muster anlehnte. Nach diesen künstlerischen Zielen der Novelle strebte auch die akademische Richtung. Paul Heyse hat zahlreiche Novellensammlungen**) veröffentlicht, welche von verschiedenen Seiten als Meisterwerke gepriesen werden.

Unsere Aesthetiker verlangen für die Novelle eine Spannung, eine Krisis, eine scharf ausgeprägte Gemüts- und Schicksalswendung. Paul Heyses neueste Novellen entsprechen in ihrer großen Mehrzahl den Anforderungen der Aesthetiker; die bedeutsame Schicksalswendung ist in den meisten unverkennbar, ebenso der Zug nach der tragischen Katastrophe hin. Die Novelle muß einen „interessanten“ Inhalt haben, nicht geradlinig auf die Katastrophe losgehen, sondern mit einer überraschenden Wendung, die zwar im Grunde wohl motiviert ist, während diese Motivierung aber verdeckt wird durch Ereignisse, die sich nach der entgegengesetzten Seite hinzuwenden scheinen. Diese Kette, an der wir ahnungslos fortgehen, zerreißt dann plötzlich, und die erste, tiefere psychologische Ursache kommt zu ihrem vollen

*) „Schriften“ (5 Bde., 1830). „Gesammelte Erzählungen“ (4 Bde., 1840 bis 1842); vergl. Fanny Tarnow, ein Lebensbild von Amely Bölte (1865).

**) „Novellen“, erste Sammlung (4. Aufl., 1864); „neue Novellen“ (4. Aufl., 1864); „gesammelte Novellen“ (1864). „Neue Novellen“, 4. Samml. (3. Aufl., 1866); „Meraner Novellen“ (2. Aufl., 1864); „fünf neue Novellen“ (1866); „Novellen und Terzinen“ (1867); „moralische Novellen“ (1869). „Ein neues Novellenbuch“ (2. Aufl., 1871). „Neue moralische Novellen“ (1878).

Rechte. Hierin liegt die eigentliche Wendung, und die Kunst des Novellendichters wird darin bestehen, das plötzlich Eintretende und Ueberraschende durch die tiefere Grundlage glaubwürdig zu machen. Doch ebenso liegt hier die Gefahr der Verkünstelung und des psychologischen Wagestücks, welche uns die Katastrophe unglaubwürdig erscheinen läßt und einen gewaltthätigen Effekt an die Stelle einer notwendigen Entwickelung setzt.

Es ist nicht zu erwarten, daß ein Novellist von großer Produktivität in jeder einzelnen Novelle ein Kunstwerk liefert, welches die Bedeutung der ganzen Gattung würdig vertritt. Man wird sich oft mit einer Annäherung an das Ideal begnügen müssen. Auch Paul Heyse, wenngleich er nie in den Ton trivialer und nichtssagender Erzählung verfiel, welcher jene interessanteren Wendungen des Gemüts und Schicksals und die bedeutsamen Krisen gänzlich fehlen, hat diese Wendungen und Krisen doch bisweilen aus zu künstlichen psychologischen Voraussetzungen hervorgehen lassen — und wenn auch die Novelle das Anomale und Paradoxe bei weitem mehr verträgt als das Drama, so gibt es doch auch geistige Verrenkungen, durch welche die Novelle in ihrem wahrhaften Interesse beschädigt wird.

Die Heldinnen der Heyseschen Novellen sind meistens liebenswürdige, fast immer gefällige Frauengestalten; er selbst bekennt, daß er nie ein weibliches Wesen habe schildern können, in das er nicht verliebt gewesen. Nicht alle sind indes Bilder von dem reizvollen Farbenschmelz der italienischen Schule, wie seine Rabbiata; es sind auch viele unter ihnen, wie die Heldin des Salamanders, zweideutige Schönheiten, die freigebig sind mit ihren Liebesnächten, wie überhaupt das Liebesabenteuer, graziös und feinsinnlich erfaßt, die Seele der Heyseschen Novellistik ist. Im übrigen hat er die verschiedensten Töne angeschlagen. Das moderne Lebensbild („Der Kreisrichter“, „die kleine Mama“), die historische Erzählung („Die Stickerin von Treviso“, „Frau Alzeyer“), der ritterliche Minneroman („Geoffroy und Garcinde“), die Sensationsnovelle („Der verlorene Sohn“, „Kleopatra“, „die Reise nach dem Glück“, „Lottka“), das stilvolle Bild der italienischen Schule („La Rabbiata“, „Barbarossa“), die phantastische Humoreske (Der letzte Centaur“): alle diese verschiedenartigen Klangfarben der novellistischen Instrumentation werden von ihm mit gleicher Virtuosität beherrscht; keine politischen oder sozialen Tendenzen trüben das farbige Abbild des Lebens, das die reine, durch ihre eigene Herrlichkeit erfreute Kunst der Darstellung uns bietet. Die wohlerwogene Präzision des Stils, die Sauberkeit der Zeichnung und des Kolorits ist in allen diesen Novellen anzuerkennen;

nur ist in ihnen bisweilen zu viel Duft, zu viel ästhetischer Schein, ein gemaltes, kein wahres Leben. Heyse malt oft wie Claude Lorrain und Poussin; aber die Novelle selbst ist dann nur wie eine historische Szene, wie sie jenen Malern als Staffage ihrer duftigen, heiteren, edel gehaltenen Landschaften dient.

So zahlreich die Novellengenres waren, welche sich in den Sammlungen von Paul Heyse vertreten fanden: so vermißte man doch unter denselben die philosophische Novelle; es schien, als ob das heitere Kind des Boccaccio nicht unter dem schweren Luftdruck einer tiefsinnigen Gedankenatmosphäre atmen könne oder als ob die akademische Richtung unserer Poesie absichtlich tieferen Problemen aus dem Wege gehe, weil sie durch alles, was entfernt an eine Tendenz anklingt, die reine Selbstherrlichkeit der Kunst zu entweihen fürchte. Um so mehr mußte man überrascht sein, als Paul Heyse plötzlich mit einem größeren Roman: „Die Kinder der Welt“ (3 Bde., 1872) auftrat, welcher ganz unter der Konstellation der norddeutschen Philosophie und ihrer jüngsten Ausläufer steht. Man hat den Heyseschen Roman für eine lockere Verknüpfung mehrerer Novellen erklärt, doch mit Unrecht, wenn auch der novellistische Tik des Autors bisweilen vorschlägt. Allerdings ist jeder der Helden des Romans der Held einer besonderen Geschichte, die sich selbständig von den anderen loslösen ließe und deren Berührungspunkte nur zufällige und äußerliche sind. Doch nicht auf jene äußerlichen Berührungspunkte kommt es an, sondern darauf, ob ein gemeinsames geistiges Zentrum die auseinanderlaufenden Ausstrahlungen des Romans zusammenhält. Die meisten größeren Romane lassen sich in „Novellen“ aufdröseln, von „Wilhelm Meister“ bis zu den „Rittern vom Geiste“ und Sues „Ewiger Jude“. Der Roman muß eben aus einem Gedanken geboren sein; Paul Heyses Roman wird schon durch seinen Titel als ein von einem Gedanken getragenes Werk bezeichnet. „Kinder der Welt“ — es sind die Anhänger jenes von Strauß proklamierten „neuen Glaubens“ und der Autor schildert uns, wie sie in der Welt sich zurechtfinden. Es ist eine Zahl junger, miteinander befreundeter Männer und die Mädchen, denen ihre Neigung sich zugewendet hat. Alle bewegen sich in einer oft scharfen Luft philosophischer Freigeisterei. Der Held des Romans, Edwin, ist ein Philosoph von Fach, ein Privatdozent der Philosophie, später Gymnasiallehrer, eine Art von modernem Faust-Don Juan, wie ihn der neue Roman verlangt; mindestens sind fast alle weiblichen Gestalten in ihn verliebt. Er selbst schwankt zwischen der sirenenhaften und problematischen Toinette und der tiefernsten, nach geistiger Freiheit ringenden Lea; Mißverständnisse und Zufälle trennen

ihn von jener skeptischen Schönheit, welche ein Glück verscherzt, an das sie nicht zu glauben wagt; er heiratet Lea, die mit heißer Liebessehnsucht an ihm hängt. Toinette wird inzwischen die Frau eines Grafen. Edwin besucht sie bei einer Ferienreise auf ihrem Schlosse — und jetzt schlägt die Liebesleidenschaft der Gräfin in hellen Flammen empor. Diese Szenen haben ein lebhaftes pathologisches Interesse und sind außerdem mit feiner Malerei ausgeführt: das Salonleben, die Jagdbilder, der Spaziergang im Walde, das nächtige Bad, die Begegnung Edwins mit dem verbrecherischen Heuchler Laurentius, Toinettens glühendes Liebesgeständnis. Das romanhafte Interesse gipfelt in diesen Situationen. Die Gräfin Toinette ist eine Frauengestalt von dämonischem Reiz und tragischem Geschick, gewiß die interessanteste unter den problematischen Schönheiten, welche die Titelkupfer vieler Heyseschen Novellen sind. Die Melusine des Schwindschen Bilderzyklus mochte dem Dichter vorschweben; läßt er sie doch zur Nachtzeit in die kühlen Fluten tauchen, freilich nicht als Wasserungeheuer, und der Schreck, den die Badende dem lauschenden Ritter einflößt, war nur süßer Art; aber die Seele dieser ins Moderne übersetzten Melusine hat das Verwandte, tief Tragische, und wie mit einem Schmerzensschrei verschwindet auch sie.

Die anderen „Kinder der Welt", eine neue Art Schattierung der „Ritter vom Geiste", haben auch mancherlei Erlebnisse, welche in mehr zufällige Berührung mit denen Edwins kommen. Da ist dessen Bruder Balder, ein Kranker mit einem echt poetischen Gemüt, von edelster Aufopferungsfähigkeit, eine jener ätherischen Gestalten, wie sie Jean Pauls Muse liebt, aber nicht von Himmelssehnsucht erglühend, sondern ein philosophisches Kind der Welt; da ist der wackere Mohr, der die düstere Klavierlehrerin Christiane liebt und — heiratet, nachdem der heuchlerische Kandidat ein schweres Verbrechen an ihr begangen hat; da ist der Sozialist Franzelius, der zuletzt die Schuhmacherstochter heimführt und ein solider Buchdruckereibesitzer wird; da ist der epikuräische Medizinalrat mit seiner Opernsoubrette: alles Gestalten von Fleisch und Blut, aber mit den durchschimmernden geistigen Adern jenes neuen Glaubens, den man als die Religion des Diesseits bezeichnen könnte.

Der Ort, wo der Roman Paul Heyses spielt, ist Berlin; wir bewegen uns in der freigeistigen Atmosphäre der preußischen Hauptstadt, ehe sie zur Hauptstadt des Deutschen Reiches geworden war. Eine ungefähre Zeitangabe hätte der Dichtung noch einen festeren Halt gegeben; denn die geistigen Strömungen Berlins haben sich vielfach gewandelt, und in die Zeit des philosophischen Radikalismus am Anfange der vierziger Jahre

paßt die Handlung kaum; sie gehört einer etwas späteren Epoche an, wo sich die geistigen Gegensätze schon mehr geläutert haben. Obgleich der Roman an philosophischen Gesprächen reich ist, so wirken diese doch nirgends ermüdend und fügen sich zwanglos dem Rahmen der Handlung ein. Geistreiche Feinheit, die Anmut stimmungsvoller Schilderungen zeichnen dieses Werk Paul Heyses aus, aus welchem wir nur einige zu grelle Sensationsmotive, wie namentlich die nächtlichen Szenen zwischen dem Kandidaten und der Klavierlehrerin, in ihrer unheimlichen Beleuchtung fortwünschen möchten.

Weniger bedeutend ist der zweite Roman Paul Heyses: „Im Paradiese" (3 Bde., 1875), der sich in Münchener, wie es scheint, treu kopierten Künstlerkreisen abspielt. Wie in dem ersten Roman um den freien Glauben, handelt es sich hier um die freie Sitte; eine feine Polemik zieht sich durch beide Schöpfungen hindurch. Das freie Künstlerleben, in welchem die Feigenblätter der bürgerlichen Moral möglichst beseitigt sind, erscheint hier als der ideale Zustand, dennoch ist die Darstellung eine schwankende; in der Hauptsache wird immer wieder in das alltägliche Gleis eingelenkt, und es arrangiert sich alles in so wünschenswerter Weise, daß es auch vor dem Gericht und der bürgerlichen Sitte bestehen kann. Wir wandern fortwährend aus einem Atelier ins andere. Das Künstertum hat seine Poesie, seine Ausnahmemoral, aber auch sein Metier und dies tritt zu sehr in den Vordergrund; auch die breiteingeschobene Gelegenheitspoesie wirkt ermüdend. Von den Männercharakteren interessiert am meisten der Bildhauer Jansen, eine unzugängliche, aber bedeutende Natur; die Frauencharaktere sind mit voller Feinheit schattiert. Doch geht kein starker Zug der Spannung durch den Roman: das Band, das hier um das Bündel Künstlernovellen geschlungen ist, erweist sich als zu schwach.

Ein gleiches Maß der Schönheit in der Form bewahrt Hermann Grimm in seinen „Novellen" (1856). Selten trübt ein Hauch den kristallenen Spiegel dieser Darstellung. Die Perioden sind schön geschlungene Kränze, und wie durch Farbe und Duft ausgezeichnete Blumen den samtnen Teppich der Wiesen heben, so heben seine gewählten Adjektiva, über denen der eigentümliche Reiz und die Weihe Goethes schweben, die gleichmäßige Harmonie der Darstellung. Wir bewegen uns hier in vollkommen exklusiven Kreisen der Bildung; das Auge des Dichters, das in die Welt schaut, ist geübt darin, ihren Formen das Geheimnis der Schönheit abzulauschen; es ist ein künstlerisch gebildetes Auge, das in die Natur und die Menschenwelt die eigene Harmonie hineinsieht. Diese Novellen sind Studien und erinnern auch an die Studien von Adalbert Stifter durch

das liebevolle Versenken in das Naturleben und vor allem durch die Einfachheit der Erfindung, die oft an Armut grenzt. Hierin könnte man die Achilleusferse des jungen Autors suchen. Auch bei ihm, wie bei Adalbert Stifter, scheint die Menschenwelt oft nur in die Landschaft hineingezeichnete Staffage zu sein. Seine Helden wählt er gern unter den Künstlern, denen er die ihm geläufige ästhetische Weltanschauung zwanglos beilegen kann; ja das ganze Novellenbuch ist mit jener formellen Sicherheit, jener maßvollen Eleganz geschrieben, welche in den feinen Zirkeln der bewundernden Anerkennung gewiß ist, nicht ohne daß für andersgestimmte Gemüter ein leichter Beigeschmack des eigentümlichen haut-goût zurückbleibt, der den ästhetischen Thees anzuhängen pflegt. Die Studienmappe Grimms ist reich an lose flatternden Charakterköpfen und Landschaftsbildern, an psychologischen Skizzen, die an langen Faden ausgesponnen und mit Naturschilderungen durchwirkt sind; aber die üppige, ereignisreiche Lebendigkeit der Novelle fehlt ihnen, und die Welt, in der wir uns bewegen, das Boudoir der Sängerin und Schauspielerin und des Schloßfräuleins, welchem der Porträt- oder Landschaftsmaler in Liebe zu nahen wagt, ist so exklusiv und, was schlimmer ist, so zur Genüge ausgebeutet, daß ihr neue und bedeutende Gesichtspunkte nicht abgewonnen werden können! Immerfort Tasso und Prinzessin Lenore, immerfort Marianne und Philine — das ermüdet! Dem geschmackvollen Talent Grimms fehlt, in Prosa und Vers, bis jetzt noch die Größe und Weite des geistigen Inhaltes.

Grimms größerer Roman: „Unüberwindliche Mächte“ (3 Bde. 1867) ist nur eine in die Länge gedehnte Novelle, ein Werk, dem man das Zappeln nach Klassizität allzusehr anmerkt, und bei dem die vornehme Geste des Stils oft ins Affektierte und Manierierte übergeht. Ein Roman muß aus einem großen Wurf hervorgehn und mehr die Breite des äußeren Lebens in sich aufnehmen. Die Erfindung muß reich und bedeutend sein, in einer Fülle von Lebensbildern den dichterischen Grundgedanken aufgehn lassen. In Grimms Roman ist die Erfindung dürftig und unwahrscheinlich, die Irrfahrten des Helden und noch mehr der Heldin diesseits und jenseits des Ozeans sind unmotiviert und die Katastrophe wird durch einen Zufall herbeigeführt. Die Heldin selbst stirbt, nachdem der Held von dem Autor zu Pulver und Blei begnadigt worden ist, an der Schwindsucht, sowenig Talent auch vorher das frische und gesunde Mädchen zu dieser Krankheit zeigte. Die Tendenz des Romans ist eine durchaus berechtigte; sie erinnert an Chamissos Lied von dem unglücklichen Mann, dem der Zopf immer hinten hing. Ein solcher Mann ist auch

Arthur, der Held des Romans; der Zopf, der ihm hinten hängt, ist der Zopf des aristokratischen Vorurteils, dem der Dichter im erhabenen Stil der Tragödie das Prädikat: „Unüberwindliche Mächte" zukommen läßt. Seit den Zeiten des Kotzebueschen Ramiro de Colubrados haben die Dichter aber einen derartigen Zopf meistens mit dem Draht der komischen Muse zurechtgedreht, und auch in diesem Romane überwiegen die genreartigen Züge. Dem Helden, der sich der Liebe und dem Leben gegenüber sehr schwerfällig zeigt, mißglückt alles; er führt alles verkehrt aus und als er endlich in den Hafen gelangen will, läßt ihn der Dichter scheitern. Auch die folgenschwere, romanhafte Vorgeschichte, das Kammermädchen, das um seinen guten Ruf gebracht wird, indem ein Sünder, der ganz andere Intentionen hatte, in ihr Schlafgemach gesperrt wird, verträgt in Wahrheit doch nur eine komische oder humoristische Behandlung und nimmt sich in der faltenschweren Toga der Grimmschen Darstellung auffallend genug aus. Was diese Darstellung selbst betrifft, so ist ihr wohl Sauberkeit, Eleganz und Anschaulichkeit nachzurühmen; einzelne Genrebilder: die Nachtfahrt im Schneefall, die Verwundeten in der böhmischen Kirche u. s. f. verdienen alles Lob; in den Gesprächen und Betrachtungen zeigt sich feinere Bildung in gewählter Form; doch erreichen auch die Einzelnheiten in diesem Roman nicht die stimmungsvolle Beleuchtung der früheren Novellen.

Da die meisten Novellendichter auch Romane verfaßt haben und die Romanschriftsteller Novellen: so ist bei Charakteristik derselben die Bestimmung, welcher dieser erzählenden Gattungen sie in erster Linie zuzuweisen sind, nicht immer eine leichte. Das Ueberwiegen eines mehr novellistischen Zuges oder einer mehr epischen, behaglich sich ausbreitenden Haltung oder der Ausgangspunkt des schriftstellerischen Ruhmes mag hier eine Entscheidung an die Hand geben.

Schärfere Konturen als bei Heyse und Grimm fanden wir in den „Novellen" von Karl August Heigel (1866); doch auch er ist von durchweg künstlerischer Haltung, weiß geschickt zu gruppieren und mit wenigen Strichen maßvoller Darstellung eine Situation anschaulich zu machen. Einzelne Novellen, wie „der Schatten", sind zugleich gespenstig und paradox; andere, wie „das ewige Licht" von schwunghafter Darstellung und dichterisch durchgeistigt. In: „Es regnet" (1868) ist eine Anekdote aus der bayrischen Geschichte interessant erzählt; die „Neuen Novellen" (2 Bde., 1872) enthalten feine Schilderungen aus dem Leben der kleinen Höfe, auch ein altdeutsches Miniaturbild im Genre von Freytags „Ingo" und „Ingraban". „Wohin?" (1873) ist eine Novelle, deren Helden

ein kleiner Fürst und eine Professorsfrau sind; der Ausgang ist wider Erwarten tragisch. „Die neuesten Novellen" (1878) sind knapp in ihrer Fassung, bisweilen vielleicht zu lakonisch.

Wilhelm Jensen, den wir als Lyriker und Romanautor besprochen haben, ist ebenfalls Meister stimmungsvoller Beleuchtung in seinen „Novellen" (1868), in denen er auch den historischen Hintergrund, wie in der Erzählung: „Aus Lübecks alten Tagen", die Zeit des dreißigjährigen Krieges trefflich schildert. Die Novelle: „Unter heißerer Sonne" (1869) behandelt in spannender Darstellung das Liebesabenteuer eines deutschen Naturforschers in Venezuela. Im „Erbteil des Blutes" (1869) herrscht ein düster beklemmender Grundton, eine schwüle Romantik von intensiver Kraft der Darstellung, ebenso in „der braunen Erika" (1868) und in „Neue Novellen" (1869). Die Novelle „Magister Timotheus" (1863) erinnert an Theodor Storm (geb. 1817), einen feinsinnigen Miniaturmaler, der ebenfalls nordalbingische Natur mit Vorliebe in die träumerische Stimmung seiner oft zu verschwommenen Schilderungen taucht*). Viel Aufsehen machten und zahlreiche Auflagen erlebten die Märchen von Richard Leander „Träumereien an französischen Kaminen" (1871), Märchen von edler Haltung herausgewachsen aus deutscher Art und deutschem Wesen.

Wenn wir dem größern Novellencyklus Jensens „Nordlicht" (3 Bde., 1872) noch die Erzählung: „Eddystone" (1872) anschließen, so erhalten wir das Bild eines begabten und feinsinnigen Realisten, dem indes das Vorbild der romantischen Schule allzu deutlich anzumerken ist: die Vorliebe für das traumhaft Visionäre, für die Beleuchtung durch grelle Schlaglichter, für das Spukhafte in der Verkettung der Lebensschicksale geht Hand in Hand mit einem echt poetischen Zuge, welcher diesen Novellisten von der großen Mehrzahl der Alltagsbelletristen wesentlich unterscheidet. Novellen wie „Magister Timotheus" sind kleine Kunstwerke, was die Einheit der durchgehenden Stimmung, die Beleuchtung wehmütiger Resignation betrifft, die über allen Gestalten schwebt. Und doch ist der Stoff eine alte Geschichte, die ewig neu bleibt, die Liebe eines alten Mannes zu einer jungen Frau, deren Herz sich ihm ab- und einem Jüngling zuwendet. Auch die Fassung ist vorzüglich; die Novelle ist wie ein kleines

*) „Immensee" (21. Aufl. 1877); „Im Sonnenschein" (5. Aufl. 1872); „Im Schloß" (1863); „drei Märchen" (1866); „drei Novellen" (1861); „Novellen und Gedenkblätter" (1874); „Novellen" (1868); „Ein grünes Blatt" (3. Aufl. 1861); „Aqua submersus" (1877); „Zur Wald- und Wasserfreude" (1880) und „Gesammelte Schriften" (10 Bde., 1877).

Gedicht zu betrachten von geschlossener künstlerischer Haltung. Die Romantiker haben in ihren guten Stunden kein besseres geschaffen. Freilich auch bei Jensen haben sich diese guten Stunden nicht in Permanenz erklärt. Eine Erzählung wie „Herbstwinden" gemahnt wie ein Langbeinscher Schwank, der mit einigen Brentanoschen Motiven versetzt ist; das Abenteuerliche und Triviale bilden eine unerquickliche Mischung. Eine Erzählung, in welcher das Seeleben mit seinem frischen Hauch, seinen unheimlichen Katastrophen, wie die lebendig geschilderte Sturmflut, den Mittelpunkt bildet, ist „Posthuma." Abgesehen von jener Eigenheit der Romantiker, so zu erzählen, daß wir oft nicht wissen, ob wir und die Helden selbst träumen oder wachen, enthält diese Erzählung, neben humoristischen Büreauarabesken, die an Hoffmanns kraus-wunderliche Art erinnern, einige vorzügliche See- und Marinebilder, wie der Spaziergang der Kinder auf den Watten. Der Vorzug dieser Schilderung besteht darin, daß wir es nicht mit einer selbstgefälligen Landschaftsmalerei zu thun haben, sondern daß das Erhabene des Naturereignisses uns fesselt durch sein Eingreifen in das Schicksal des Menschen. „Eddystone" ist eine Erzählung von noch glänzenderer Marinemalerei; der Sturm, der den Leuchtturm zertrümmert, ist mit reicher Phantasie in Szene gesetzt, die Meernixe Kiddy eine Erscheinung von echtem Nixenzauber, aber seelenhafter, als solche Undinen zu sein pflegen. Nur die äußere Katastrophe, die Verwechselung der beiden Geliebten Edgar Winstarleys in der Sturmesnacht steht etwas auf der Spitze, und ihre Motivierung hat wiederum etwas Traumhaftes. Diese Situationen erinnern an Solitäre, welcher auch die Sturmnacht auf umbrandeter Meeresklippe und das Gespensterhafte elementarischer Gewalten in ihrem Zusammenstoße mit dem Menschenleben zu schildern liebt. „Karin von Schweden" ist ein Anlauf zum historischen Roman; einzelne Situationen, wie das Blutgericht des grausamwollüstigen Königs auf dem Schlosse der Stenbock haben einen Zug wilder Größe. Die Erzählung ist überdies reich an schwunghaften Stellen, in denen eine echt dichterische Ader vibriert, wenngleich der streng epische Ton dadurch oft ins Lyrische, ins Hymnenhafte verfällt. Echt romantisch ist hier wiederum die visionäre Beleuchtung der Katastrophen, die zugleich allerdings der Romanschilderung ein willkommenes Effektmittel an die Hand gibt; denn wenn diejenigen, die wir nach der Darstellung des Dichters, obschon diese in etwas zweifelhafter Beleuchtung gehalten war, für tot halten mußten, plötzlich wieder als Lebende vor uns hintreten, so ist damit eine Ueberraschung erreicht, auf die auch der Fabrikschriftsteller hinzuarbeiten weiß.

Jensens Talent hat sich auch in andern Novellen als ein eigenartiges gezeigt; es hat einen feurigen Pulsschlag, der nicht ganz für epische Darstellung paßt, aber doch auch über die Alltagsnovellistik weit hinausreicht und sich in bedeutsamer Eigenart erhebt.

Zu den feinsinnigen Novellisten von echt künstlerischer Farbengebung gehört auch Robert Waldmüller (Duboc)*), mag er uns in die reizende Idylle eines alten Wunderbildermalers in dem verlassenen Hause von Trastevere einweihn und die Liebesgeschicke der schönen Angiola in einer Fülle reizender Genrebilder ausmalen, mag er uns die Eifersucht der Herrnhutischen Mutter auf ihre Tochter und die den Knoten lösende Helferkonferenz ausmalen oder uns in die luxusstrahlende Welt der Parvenüs des second empire führen. Sein Roman: „Schloß Roncanet“ (4 Bde., 1874) ist eine interessante Darstellung bömisch-deutschen und böhmisch-tschechischen Kulturlebens; die Schilderung ist lebhaft, effektvoll und von rühmenswerter stilistischer Eleganz.

Feinsinnig in der Darstellung, in der Stoffwahl zu Sensationsmotiven bis zum Gespenstigen und Spiritistischen sich neigend, erscheint Feodor Wehl in seinen Erzählungen**). Auch Walther Schwarz***) ist wegen der anmutigen und geklärten Form seiner Novellen, welche meist edle weibliche Charaktere mit psychologischer Wahrheit darstellen, dieser Gruppe von Novellisten beizuzählen; ebenso Adolf Wilbrandt, der in seinem Roman: „Geister und Menschen“ (3 Bde., 1864) mit sehr starken Sensationsmotiven gewirtschaftet und eine große Vorliebe für Geistererscheinungen, wie für das Gräßliche und Grelle, gezeigt hatte. In den „Novellen“ und „Neuen Novellen“ (1870) und „Ein neues Novellenbuch“ (1875) hat sich sein Talent wesentlich geklärt. Sowohl wo er auf geschichtlichem Hintergrunde des Altertums oder Mittelalters seine Erfindungen aufträgt, als auch wo er in das moderne Menschenleben hineingreift, zeigt er das Talent stimmungsvoller Schilderung.

Wir erwähnen hier einige Novellistinnen und zwar in erster Linie zwei Schriftstellerinnen, welche durch einen ganz bestimmten Hintergrund, den sie ihren Romanen geben, eine originelle Grundfärbung genommen:

*) „Mirandola, die Herrnhuterin; Fra Tedesco,“ zwei Novellen (1866); „Baronisiert, Passiflora,“ zwei Novellen (1868); „das Vermächtnis der Millionärin,“ Roman (3 Bde., 1871); „Die Verlobte“ (4 Bde., 1878).

**) „Allerweltsgeschichten“ (1861); „Herzensgeschichten“ (1857); „In Mußestunden“ (1867); „Plauschgeschichten“ (1867); „Novellen, neue Herzensgeschichten“ (1860); „Fliegender Sommer“ (1862).

***) „Aus Sammlungen,“ Novellen. „Drei Sammlungen“ (1862—1868).

E. von Dincklage und Karl Detlef (Klara Bauer, † 1876). Bei der ersteren ist dieser Hintergrund meistens provinzieller Art, bei der letzteren bilden ihn die russischen Zustände. E. von Dincklage begann mit „Hochgeboren" (1869), einem geistreichen, doch vornehm manierierten Werk, welchem „Tolle Geschichten" (2 Bde., 1870) folgten, die bei gesunder Lebensauffassung doch künstlerischen Halt vermissen ließen. Festeren Boden gewann sie mit den „Neue Novellen" (2 Bde., 1871), den „Geschichten aus dem Emslande" (2 Bde., 1872—1873) und „Emslandbilder" (1874). Ihre Erzählungen haben etwas Naturwüchsiges und Bizarres zugleich. Land und Leute sind in der ersten Sammlung oft mit kräftigen Zügen geschildert; doch ihre Geschichten haben oft etwas Abruptes; sie verlaufen im Sande oder brechen ab. Bizarre Erfindungen, die nicht recht erwärmen, lösen sich ab mit Herzensgeschichten, die bisweilen ins Triviale verlaufen. Dabei ist aber unverkennbar eine prägnante Darstellungsgabe, die oft mit einzelnen Zügen ein kräftig ausgeprägtes Bild herstellt, eine scharfe Beobachtung des Volkslebens, das drastisch ohne Prüderie geschildert ist und ein Empfinden für stimmungsvolle Naturbeleuchtung. Wo sie den Boden der Emslande verläßt, tritt das Absonderliche, der Mangel an allen verschmelzenden Mitteltinten, das oft Springende der Darstellung merklicher hervor, wie in „die Kinder des Südens" (2 Bde., 1873). So ist in der Erzählung: „die Tochter des Regenten" das Burleske und Tragische stillos durcheinandergewirrt. „Sara" (2 Bde., 1872) ist eine ausgeführtere psychologische Novelle, deren Heldin eine in aristokratische Kreise verheiratete Jüdin ist. Die Konflikte derselben sind nicht ohne Geschick verschlungen und gelöst. Die Beobachtungsgabe und Menschenkenntnis spricht sich in zahlreichen Schilderungen und Reflexionen aus: doch fehlt auch die Neigung zu barocken auf der Spitze stehenden Situationen nicht. „Die fünfte Frau" (2 Bde., 1872) enthält schöne Naturschilderungen und in dem Kind der Heide, Talle, einen tüchtig gezeichneten Charakter. Die neue Novelle: „Im Sirocco," (1877) sind venetianische Erzählungen mit kecker Erfindung; einzelnes ist mit launigem Behagen geschildert.

Karl Detlef hat nicht einem Turgeniew sein sarmatisches Räuspern abgeguckt; sie kennt die Zustände des russischen Weltreiches aus eigener Anschauung und schildert das Grelle und Morsche der sozialen russischen Zustände mit unerschrockener Treue. Die wildrussische Romantik, Zwangsehen auf kaiserlichen Befehl, Zwangsarbeit in Sibirien, Untreue der Gattin, die so gewaltsam angetraut worden: das ist der Inhalt der Erzählung: „Unlösliche Bande" (1869). In „Schuld und Sühne"

(2 Bde., 1872), werden wir in die höheren russischen Gesellschaftskreise eingeführt; einzelne Beschreibungen, wie die des großen Hoffestes und der russischen Hochsommernacht, haben ein höchst lebendiges Kolorit; die Frauengestalten, wie Olga und der Findling Dina, sind treffend charakterisiert; die Männer haben alle einen oder den andern Zug von „Eugen Onägin," der im Grunde nur ein russifizierter Held Lord Byrons ist. In den „Neuen Novellen" (2 Bde., 1874—75) finden sich viele Typen, die an Turgeniew erinnern, ohne blasse Kopien dieses Autors zu sein. Das bedeutendste Werk Klara Bauers ist ihr Roman: „Ein Dokument" (4 Bde., 1876), wie alle ihre Werke von Wärme und Anmut beseelt. Die Darstellungsweise hat nichts Geniales, aber eine wohlthuende Sicherheit. Der Roman, besteht eigentlich aus zwei Teilen und hat verschiedene Helden, Vater und Sohn, dreht sich aber um eine und dieselbe Achse, welche durch den Titel bezeichnet wird; aber diese letztere rotierende Bewegung wirkt nicht ermüdend, da uns dabei eine bunte Welt von Charakter- und Sittenbildern entrollt wird.

Luise von François, die Witwe des bei dem Sturm auf die Höhen von Spichern gefallenen Generallieutenants von François, steht nicht auf dem Boden einer landschaftlichen Spezialität, wie E. von Dincklage und macht ebensowenig wie Karl Detlef eine fremde Nationalität zur Grundlage ihrer Gestalten; sie greift aus dem deutschen Leben ihre Stoffe heraus mit einer oft frischen, oft fein ironischen Behandlung. In ihren „Erzählungen" (2 Bde., 1871) herrscht zwar nicht nur die Durchsichtigkeit der Darstellung, die vollkommene Sicherheit der realen Grundlage der Lebensverhältnisse; doch sie behandeln oft interessante Stoffe, wie in der „Geschichte einer Häßlichen," und zwar in einer oft pikanten Weise. Ihr bestes Werk ist „die letzte Reckenburgerin" (2 Bde., 1871). Dieser Roman, dessen Heldin ein altadeliges, vornehm reserviertes Fräulein ist, hat große Verdienste sowohl in bezug auf die Originalität der Darstellung, wie auf die kulturhistorische Treue, welche die Zeit um das Ende des vorigen und Anfang des jetzigen Jahrhunderts durch Sittenbilder und Charakterköpfe von großer Lebenswahrheit illustriert. „Frau Erdmuthens Zwillingssöhne" (2 Bde., 1873) führt uns in die Zeit der Befreiungskriege. Die Helden sind zwei Brüder, von denen der eine für die deutsche Sache, der andere im Lager der Franzosen kämpft; doch ist der angeschlagene Ton nicht so frisch, wie in dem früher erwähnten Roman, und die Schilderung geht hin und wieder ins Breite. Günther von Freiburg (Ada Pinelli, geborene von Treskow) besitzt die Gabe lebendiger Schilderung, wie schon ihre „Aquarellen" (2 Bde., 1860)

beweisen; voll leidenschaftlicher Glut sind ihre neuen Novellen „Aus dem Süden“ (1873). Theatersitten und kleinbürgerliche Verhältnisse schildert die frühere Schauspielerin Anna Löhn („Humoresken,“ „Novelletten,“ „Theatererinnerungen“ (1861), und ihr neuester Roman: „Zwei alte Apotheker“ (2 Bde., 1874). Ihre in zweiter Auflage „Gesammelten Novellen“ (2. Auflage 1870) sind ungleich an Wert, enthalten manches Flüchtige und Uebereilte, aber auch einzelne Bilder von lebensvollem Kolorit, wie „Villa Carlota“; die Grundstimmung der Erzählung hat etwas gesund Tüchtiges. Ernst Retter (Frau von Pinzer, die Freundin des Dichters von Zedlitz) schreibt in der gleichen einfachen Weise, an wirkliche Erlebnisse sich anschließend, in den „Mohnkörnern“ (1846) und „Erzählungen“ (1850). E. Rudorff zeigt in der preisgekrönten Erzählung: „Durch Leid zum Licht“ (2 Bde., 1870) eine wohlthuende Geschlossenheit der künstlerischen Form, der Autobiographie.

E. Vely (Frau Simon), zeichnet sich in ihren Novellen durch die Lebendigkeit der Schilderung, durch glänzendes, besonders italienisches Lokalkolorit und durch stimmungsvolle Beleuchtung aus. Der Gang der Handlung ist bei ihr stets ein rascher; das epische Verweilen liebt sie nicht; auch in ihren größeren Romanen herrscht ein durchaus novellistischer Ton. Wir erwähnen von ihren Erzählungen: „Meereswellen“ (1875), „Assunta“ (1876) u. a. Von der oft etwas überschwenglichen Lyrik dieser ersten Stimmungsbilder hat sich die Verfasserin mehr und mehr freigemacht in ihrem Roman „Die Erbin des Herzens“ (3 Bde., 1877); „Kämpfe und Ziele“ (4 Bde., 1878). „Die Kinder der Frau von Bland“ (2 Bde., 1880). Es fehlt auch in diesen Werken nicht an Romantik, ja sie ist bisweilen etwas verbrauchter Art; doch ebenso sind sie reich an feiner Menschenbeobachtung und von einem echt poetischen Hauch durchweht.

Als ein Talent der großen Lebenswahrheit und Naturfrische, weniger akademisch und salongerecht, als aus dem Volksleben schöpfend, bildet Edmund Hoefer*) einen unläugbaren Gegensatz gegen die obengenannten Novellisten. Er malt nicht bloß; er erzählt wirklich und ist, was das

*) „Aus dem Volk, Geschichten“ (1852); „Erzählungen aus alter und neuer Zeit“ (1854); „Erzählungen eines alten Tambours“ (1855); „Schwanwiek, Skizzenbuch aus Norddeutschland“ (1856); „Bewegtes Leben“ (1856); „Auf deutscher Erde“ (2 Bde., 1860); „Aus Kriegs- und Friedenszeiten“ (2 Bde., 1870); „Zur linken Hand“ (1872); Erzählende Schriften“ (12 Bde., 1865); „Allerhand Geister (1876); „Haus an Haus“ (1877); „Die Bettelprinzeß“ (1876).

naive Erzählungstalent betrifft, welches uns unbefangen mitten in die Dinge hineinführt, den Akademikern überlegen. Auch hat er stets etwas zu erzählen; seine Stoffe selbst sind interessant, und es ist nicht bloß die Behandlungsweise, welche uns für dieselben erwärmt. Freilich er liebt das Grelle, Tragische, schroffe Charaktere, herbe Konflikte, besonders, wo sie das Familienleben zerrütten. Die Tochter in Zwiespalt mit dem Vater, der Vater mit dem Sohne, dunkle Thaten, verhängnisvolle Katastrophen: das sind die Elemente, aus denen er seine düstern Geschichten schafft. Auch geht er zuweilen hierin zu weit. Wenn in einer seiner Erzählungen; „Bei den zwei hohen Tannen“ die Heldin so eingeführt wird, das sie, in einer Kutsche durch den Wald fahrend, durch den Fehlschuß eines Sonntagsjägers eine lebensgefährliche Wunde erhält, und es daher einer längeren Kur bedarf, ehe wir ihre nähere Bekanntschaft machen können: so muß dieser grelle Knalleffekt am Anfang einer Erzählung die Befürchtung rege machen, Hoefers Eigentümlichkeit werde ganz einer festgewordenen Manier verfallen. Uebrigens besteht die Kunst dieses Erzählers, gerade darin, das Schreckliche mit Gleichmut vorzutragen und nicht selbst darüber außer sich zu geraten. Ebenso haben seine Helden etwas Wetterfestes; diese alten Offiziere und Kaufleute, diese Seemänner und Förster sehen dem Schicksal resolut ins Angesicht und tragen männlich die Leiden, die es ihnen auferlegt, und das Unabänderliche alter Schuld und neuen Verhängnisses. Selten, wie in in „Onkel Stephan,“ streift Hoefer das Gebiet zweideutiger Situationen — doch malt er dieselben nicht aus, sondern versetzt uns in eine Stimmung, welche ernst der frivolen Begebenheit gegenübersteht. Schon der tüchtige Schlag seiner Männer und Frauen weist uns auf Norddeutschland, besonders auf Preußen;. denn viele seiner Helden sind von dem Holz, aus denen man preußische Generale schnitzt. In der That bilden die Giebelhäuser alter Hansestädte, die Fischerdörfer an den stillen Buchten der See, die Forsten, durch welche hindurch man den blauen Streifen des Meeres schimmern sieht, die kleinen Garnisonstädte mit ihren Wirtshausgeschichten und Liebesabenteuern eine echte norddeutsche, preußische Szenerie.

Die knappe Form seiner ersten Geschichten hat Hoefer neuerdings gegen eine etwas breitere Darstellungsweise vertauscht, und hat statt kleinerer Erzählungen größere Romane geschaffen, welche wohl zum Teil die Vorzüge seiner Novellen haben, aber doch meist eine klare Anordnung und nachhaltige Spannung vermissen lassen. Die Hoeferschen Romane machen den Eindruck eines Konglomerats von Novellen, es sind musivisch aneinandergereihte oder auch bunt ineinandergeflochtene Novellen; es herrscht

eine prickelnde Unruhe des Stils, es fehlt der ernste, große Gang und die stille ruhige Beleuchtung.

„Altermann Ryke,“ eine Geschichte aus dem Jahre 1806 (4 Bd., 1865), ist ein Familiengemälde auf historischem Hintergrunde, von solider Zeichnung, tüchtiger schlichter Charakteristik, aber weitschweifig ermüdender Ausführung, und von einer das Interesse zersplitternden Mischung des geschichtlichen und Familienelements.

Besser ist der Roman: „In der Irre“ (4 Bde., 1867). Die Kinder eines Rittmeisters, der Offizier Eugen und seine Schwester Hermine, werden von den Verlockungen des Hofs in der Irre geführt. Während der erstere zu Grunde geht, wird die letztere aus dem Getümmel der zusammenstürzenden Hof- und Staatswirtschaft gerettet. Im ganzen schwankt der Roman unklar zwischem einem Hofroman und einem politischen Drama; der Herzog ist ein Despot, die Herzogin eine leidenschaftliche Weltdame; unsichtbare Umarmungen und geheimnisvolle Gespenster im Stil der Byronschen Lady Fitzfulk bilden die eine Seite des Bildes; die andere wird durch die Chronik politischer Bedrückungen eingenommen, die aber nicht dichterisch gestaltet und im Geschick der Helden mitempfunden, sondern nur als trockene Thatsachen berichtet werden. Indem die Schlußkatastrophe mit ihrer grellen revolutionären Beleuchtung wesentlich politischer Natur ist, gleichzeitig aber alle die andern, von dem Dichter geschürzten Knoten, die aus gesellschaftlichen und Herzensverwickelungen hervorgehen, lösen muß, entsteht ein Mißverhältnis in der Anlage des Romans, eine gewaltsame Ueberstürzung gegen den Schluß hin und eine Verschiebung des Interesses nach einem Schwerpunkt der Handlung hin, der bisher nicht ihr Träger war. Ueberhaupt sind die Abschlüsse durch revolutionäre Tableaus, wie sie Spielhagen in seinen Romanen liebt, teils wegen ihrer Grellheit, teils wegen der Bequemlichkeit für den Autor, mit ihrer Hilfe ungelöste Knoten der Verwickelung zu zerhauen, nur mit großer Vorsicht zu benutzen; sie erinnern allzusehr an die Schlußtableaus in den Spektakelstücken des Cirque impérial und des Châtelet, in denen auch die Helden einen glorreichen Untergang in Bausch und Bogen finden. Bei Spielhagen sind die Helden wenigstens politische Männer und selbstthätig in den revolutionären Bewegungen, die ihren Untergang herbeiführen; bei Hoefer aber kommt die Revolution den Helden über den Hals; keiner steht an der Spitze der Bewegung; alles rennet, rettet, flüchtet; das ist die einzige Thätigkeit der Hauptpersonen; sie gehen zum Teil unter in dem allgemeinen Brand und Massacre, während die ideale Gestalt des „guten Fürsten“ von dem Dichter erst im Schlußbande improvisiert wird, damit nach dem Rotfeuer auch das

Magnesialicht nicht fehle. Psychologische Konflikte, wie sie mehrfach den Inhalt des Romans bilden, bedürfen indes einer psychologischen Lösung: jede andere, die von außen eingreift, ist verfehlt.

Hoefers Vorzüge verleugnen sich indes in diesem Roman nicht; Charaktere von innerm Halt bei geringer Ausgiebigkeit wie der alte Marder, der etwas vom Blut der hanseatischen Kaufleute, der Lieblingsgestalten des Autors, hat, wie der Rittmeister, die Herzogin-Mutter u. a. gelingen Hoefer trefflich; es ist Mark in ihrer Zeichnung. Auch die Schilderungen sind oft lebendig und glänzend, die Hofszenen in der Sommer- und Winterresidenz, die Straßenunruhen, die Revolutionskämpfe treten mit den bezeichnenden Farben uns vor Augen. Hin und wieder freilich herrscht auch der undichterische Stil der Beschreibung vor, welcher es nicht einmal zur Architekturmalerei bringt, sondern die innere Einrichtung eines Fürstenschlosses, seine Treppen, Korridore und Gemächer mit der trockenen Genauigkeit beschreibt, mit welcher ein Architekt seinen Bauplan auf das Papier wirft.

Der Roman: „Ein Findling" (4 Bde., 1868) ist im Stile der Autobiographie gehalten, dadurch aber in eine geschwätzige Breite auseinandergezerrt, welche die Spannung sehr beeinträchtigt. Auch das punctum saliens der Spannung hat Hoefer in diesem Roman verfehlt. Sein Held ist so gleichgiltig gegen die Auflösung seines Lebensrätsels, daß er mit dieser Gleichgiltigkeit die Leser ansteckt. Und als am Schluß die Enträtselung erfolgt, da werden wir in ein Labyrinth von Familienverhältnissen eingeführt, die uns nicht das geringste Interesse einflößen: da müssen wir kleinfürstliche Stammbäume studieren, veraltete Liebesaffairen noch einmal durchmachen und dies alles ohne Nutzen für den Helden und ohne Freude für uns selbst. Ja, wenn diese ganze Vergangenheit auf einmal erlösend im entscheidenden Augenblicke dem Verzweifelten zu Hilfe käme, seine Liebe und sein Leben in die rechte Bahn rückte: wir würden ihr im Hinblick auf ihre Bedeutung für die Gegenwart eine Teilnahme zuwenden, welche die rasch skizzierten und sonderbar verwickelten Ereignisse an und für sich nicht erregen können. Doch die Lebenslage des Helden wird durch diese Entdeckungen so unwesentlich geändert, daß der ganze Aufwand mühseliger Erfindung als überflüssig erscheint. Trotz dieser organischen Fehler hat Hoefers Roman doch auch anerkennenswerte Vorzüge. Der Stil ist, wo er sich nicht in die Schnörkel breiter Redseligkeit verläuft, wohlerwogen, oft frisch und duftig; viele psychologischen Entwickelungen sind fein und sorgfältig durchgeführt; die Bilder aus dem Kriegsleben, der Einzug der Franzosen in die Reichsstadt ist mit anziehender Lebendigkeit ausgemalt; die Liebe des

Findlings zu Martha hat in ihrer Innigkeit und Unzerstörbarkeit einen fesselnden Zug. Daß Hoefer ein Monopol für die Darstellung reichsstädtischer Patrizier besitzt, ist aus seinen Novellen zur Genüge bekannt; er hat die Galerie derselben durch die Charakterköpfe des Stadtschultheißen und des Messire de Potter in diesem Roman wiederum bereichert.

„Der verlorene Sohn" von Hoefer (1869) ist eine Erzählung, welcher der vertiefte geschichtliche Hintergrund fehlt, der Held ein preußischer Junker, der, nach der Schlacht bei Jena von seiner Familie in den Bann gethan, unter der Maske der Indifferenz als echter warmer Patriot für die Wiedergeburt seines Vaterlandes wirkt.

Originell in Erfindung und Ausführung ist Hieronymus Lorm (Heinrich Landesmann) in seinen „Novellen" (2 Bde., 1864), in den Erzählungen: „Am Kamin" (2 Bde., 1857) und „Erzählungen eines Heimgekehrten" (1858). Eine düstere philosophische Grundstimmung, die sich auch in Lorms Gedichten ausprägt, wechselt mit heiterer Lust am Anekdotischen, mit Plaudereien über frische Erlebnisse. Die „Kulturgeschichtlichen Novellen" von W. H. Riehl (1856) sind ungleich an Wert; aber sie illustrieren nicht ohne Geschick und Humor Sitte und Kostüm verschiedener Zeiten im Denken und Empfinden. Durch seine Schilderungen aus der Alpenwelt und den ostpreußischen Grenzwäldern, Schilderungen, eingegeben von lebendigem Natursinn und verwebt mit spannender Erfindung, tüchtiger Charakteristik und kräftiger, Alpenluft atmender Sprache, hat sich Robert Schweichel*) aus Königsberg Ruf verschafft. Das bedeutendste Werk dieses Autors ist „der Bildschnitzer vom Achensee" (3 Bde., 1873), ein Roman von gesunder Tüchtigkeit, der uns mitten in der hohen Alpenwelt eine Tragödie des Eigennutzes entrollt. Widerwärtige Charaktere, wie Veronika, die sich eines ungünstigen Testaments durch List und Mord zu bemächtigen sucht, wilde Bergkinder, wie Eva, bilden die Galerie weiblicher Porträts, die Jesuitenmissionen eine tiefeingreifende Maschinerie. Der Roman ist tüchtig in seinen Schilderungen und spannend.

Der Epiker und Lyriker Julius Grosse hat ebenfalls die Novelle sowie den Roman angebaut; seine Romane, wie „Maria Mancini" (2 Bde., 1869), sind im Grunde ausgeführte Novellen. Auf geschichtlichem Hintergrunde, wenn er auch denselben in eine idealistische Beleuchtung rückt, wie das z. B. in der Darstellung des Verhältnisses von Maria

*) „In Gebirg und Thal" (1864); „Jura und Genfersee" (1865); „Im Hochland, Novellen aus der romantischen Schweiz" (1868); „In den preußischen Hinterwäldern: I. der Axtschwinger" (1868).

Mancini und Ludwig XIV. hervortritt, fühlt er sich am meisten heimisch; nur seine Novelle: „Ein Revolutionär" (1869), die zur Zeit der Verschwörung Pichegrus gegen den ersten Kaiser spielt, hat dramatische Geschlossenheit und Spannung. „Daponte und Mozart" (3 Bde., 1874) nennt Grosse selbst eine Romanskizze; es ist eine musikgeschichtliche Novelle, welche die musikalischen Zustände am Wiener Hofe zur Zeit Mozarts behandelt, mit Benutzung der Memoiren Dapontes. Die Darstellung ist gefällig, doch flüchtig; hinundwieder glauben wir die hier nicht ganz unangemessene Stimmung der opera buffa zu vernehmen. Weniger gelangen dem Dichter Erzählungen, die in der modernen Welt spielen, wie „Eine alte Liebe" (1869) und der „Moderne Abälard" (2 Bde., 1871), in welchem eine triviale Liebesgeschichte einen zum Teil barocken Aufputz findet. Die Vorliebe für das Barocke, Gewagte, höchst Absonderliche prägt sich auch in den Novellen „Offene Wunden" (3 Bde., 1873) aus. So schiebt z. B. in „die neue Hagar" eine Ehefrau dem Gatten die eigene Schwester unter, etwa wie Isabella dem Angelo die frühere Geliebte. Daß in allen diesen Erzählungen Grosses sich auch Funken echten dichterischen Talentes finden, ist unverkennbar; doch verführt die lässige Form der Prosaerzählung den Dichter meistens nicht nur zur Ablagerung mancher unzulässigen oder zufällig ihm durch den Kopf gehenden, wenig sagenden Stoffe, sondern auch zu einer allzu bequemen Behandlung, die nicht auf demselben Niveau steht, wie dasjenige, welches er in seinen Dichtungen behauptet.

Wie Grosse der akademischen Richtung angehört, die sich in der Novelle nach altitalienischen Mustern richtet, so ist Kohl von Kohlenegg (Poly Henrion 1834—75) ein durchaus naturalistischer Novellist. Er hat auf der Bühne sich durch den sehr pikanten Text zur „modernen Galathee" eingebürgert, außerdem aber eine große Zahl von Bluetten*), meistens nach französischen Unterlagen geschaffen. In seinen „Kleindeutschen Hofgeschichten" (3 Bde., 1870) ist manches lebendig erzählt, die Auffassungsgabe des Autors für manche Schattenseiten der höheren Kreise ist eine ganz glückliche; nur tritt die Photographie allzuoft an die Stelle des Gemäldes. Trotz der Proteste des Autors glaubte man in der ersten Erzählung: „Pygmaeen" das Bild eines beliebten deutschen Autors und zwar in ungünstiger Beleuchtung zu erkennen. „Eine verpfuschte Saison" (2 Bde., 1871) enthält treffliche satirische Skizzen aus dem Badeleben, allerlei amüsante Genrebilder, nur mit allzu burlesken Zügen

*) „Gesammelte dramatische Bluetten" (2 Bde., 1872).

gezeichnet; die Porträts sind oft Karikaturen, ein zinnoberroter Humor, nichts als schreiende Farben; auch ist der Stil zu unkorrekt. In „Moderne Sirenen" (3 Bde., 1871) schildert Kohlenegg das Leben der Wiener Halbwelt bis zu den ekelhaftesten Vertreterinnen der Prostitution herab. Die Heldin des Romans ist eine demi-monde-Dame mit einem rumänischen Gräfinnentitel, die einen jungen Edelmann umstrickt hat und indem sie im Besitze von Papieren ist, die seine Mutter kompromittieren, die Ehe erzwingen will. Die „Aktualität," welche der Autor schon auf dem Titel betont, ist eine durchaus unästhetische; in einzelnen Bambocciaden im Stile des Paul de Kock spricht sich die naturalistische Begabung des Autors am vorteilhaftesten aus. „Das schwache Geschlecht" (2 Bde., 1872) ist ein Roman, der sich in anständigerer Gesellschaft bewegt und treffende Skizzen des high-life enthält. Der Titel ist ironisch; die Energie von drei Mädchen, die ihren Heiratsplan durchsetzen, bildet den Inhalt der Erzählung.

Ein jüngerer Autor, Max von Schlägel, bekannt durch die Abenteuer, die er als Kriegskorrespondent in Frankreich erlebte und frisch geschildert hat, zeigt als Novellist die frische Darstellung und ein Talent für derbe Skizzen aus dem Volksleben, indem er französischen Vorbildern von Eugen Sue bis Paul de Kock nicht ohne Glück nachstrebt; doch für die künstlerische Architektonik größerer Schöpfungen erweist sich seine Begabung bisher nicht ausreichend; seine Romane: „Nach uns die Sündflut" (4 Bde., 1872) und „der rote Fasching" (2 Bde., 1872), von denen der erstere Skizzen des Pariser Lebens kurz vor der Schlacht von Sedan gibt, der zweite die Zeit der Kommune zum Hintergrund hat, sind trefflicher in den genrebildlichen Skizzen aus dem Leben des Quartier latin und des Quartier Breda, als in der Darstellung der Schauerszenen aus der Petroleumzeit der Kommune. Dem Roman: „Von Sünde zu Sünde" (3 Bde., 1870) fehlt künstlerische Geschlossenheit; das Episodische überwuchert. Dagegen findet sich viel Anziehendes, Keckes, Brillantes in seinen Novellen und Skizzen*). „Santino, oder das Glück der Welt" (2 Bde., 1879) ist ein Roman, dem es nicht an erschütternden Katastrophen und großartigen Naturbildern fehlt.

Gediegenheit der Darstellung und Gesinnung und psychologische Feinheit bewährt Ernst Wichert in seinen Novellen und Romanen; besonders glücken ihm Schilderungen aus dem Bereich des kleinbürgerlichen

*) „Feuerseelen, absonderliche Menschen und Schicksale" (1870); „Stereoskopen, kleine Skizzen und Erzählungen" (1872); „Vom Fels zum Meer" (4 Bde., 1874); „Am Genfersee" (1878).

Lebens, wie in der Novelle: „Schuster Lange,“ die sich in den „Gesammelten Novellen“ (2 Bde., 1876) findet. Kreise des kaufmännischen und gelehrten Lebens schildert der Roman: „Das grüne Thor“ (3 Bde., 1875). Durch gutgegliederte Komposition, klaren Entwicklungsgang und tüchtige Zeichnung der Charaktere empfiehlt sich der Roman: „Ein starkes Herz“ (3 Bde., 1878). Jüngere Novellisten sind Maximilian Bern: „Auf schwankem Grunde,“ „Gestrüpp,“ „Sich selbst im Wege“ (1877), „Ein stummer Musikant“ (1880), stimmungsvoll, gedankenreich und von klar geprägter Form, und der journalisierende Arnold Wellmer („Bruder Studio“, 1871), Herausgeber der vielbesprochenen Memoiren der Karoline Bauer.

Friedrich Friedrich, der zuerst mit Federzeichnungen aus dem studentischen Leben durch einen behaglichen Humor Aufsehen erregte, hat später auch die kleinbürgerliche, die kriminalistische und historische Erzählung gepflegt und auf allen diesen Gebieten eine gesunde Frische und Tüchtigkeit der Darstellung bewährt. Dieselbe bewährt sich besonders in den Erzählungen: „Heiße Herzen“ (2 Bde., 1874). Patriotischen Sinn atmet der historische Roman: „Die Vorkämpfer der Freiheit“ (3 Bde., 1867), der im Jahre 1809 spielt und das beabsichtigte Attentat deutscher Freiheitskämpfer auf die Festung Magdeburg zum Inhalte hat.*)

Karl August Dempwolff, der das Leben hinter den Kulissen scharf zu silhouettieren versteht, zeigt in seinen „Novellen“ (3 Bde., 1871) ein tüchtiges Darstellungstalent mit der Neigung zu melancholisch wehmütigem Austönen der Erzählungen. Auch in der zweiten Sammlung der „Novellen“ (3 Bde., 1873) prägt sich dies Talent aus; sein Gebiet ist die moderne Sensationsnovelle mit problematischen Heldinnen, aber auf der gesunden Grundlage tüchtiger Natur- und Sittenschilderungen. Warmes italienisches Kolorit und lebhaften Sinn für Spannung und Steigerung der Handlung finden wir in des humoristischen Epikers Ernst Eckstein „Novellen“ (2 Bde., 1874) und „Sturmnacht“ (2 Bde., 1878), Viktor Blüthgen, der sich durch phantasievolle Märchen und eine Sammlung von Gedichten bereits der Leserwelt empfohlen hat, bewährt sich in seiner Sammlung: „Bunte Novellen“ (2 Bde., 1879) als stimmungsvoller Erzähler. Hans Marbach hat in seiner Novellensammlung: „Auf Irrwegen“ (1880) sowohl Novellen in graziösem Plauderton, wie eine schwunghafte und stilvolle Erzählung aus dem Altertum: „Saläthus“

---

*) Wir erwähnen noch: „Wider das Gesetz,“ Erzählungen (1872); „Die verschwundene Depesche“ (1870) u. a.

veröffentlicht. Rudolf Lindau, der Bruder Paul Lindaus, der zehn Jahre lang in diplomatischer Stellung in Ostasien war, zeigt in seinen Novellen, wie in seinem Roman: „Robert Ashton“ (2 Bde., 1877) weltweiten Blick, praktische Lebenskenntnis neben einem stark pessimistischen Zug in Beurteilung der Menschen.*)

Bei einem anderen Erzähler, August Peters (Elfried von Taura), dem Verfasser der „erzgebirgischen Geschichten“ und der neuen Novellen: „Aus Heimat und Fremde“ (2 Bde., 1860), überwiegt eine Lyrik in Prosa, welche an den Blütenüberschwang der österreichischen Dichterschule erinnert. Dennoch läßt der gediegene Untergrund eines bestimmten Lokals und seines Natur- und Volkslebens keine zu weit gehende Verflüchtigung der dichterischen Ergüsse zu. Das böhmisch-sächsische Grenzgebirge und die nördlichen Kreise Böhmens bilden die Szene, welche dieser Autor nur selten verläßt.

Wir erwähnen hier noch die Novellen des eleganten Draxler-Manfred**) (geb. 1806), der sich auch in Fahrten, Porträts, Reisevignetten im Stil und zur Zeit der jungdeutschen Schule versucht hat und in seinen „Gedichten“ (1838) viel Sinniges meistens im Stil der Rückertschen Schule brachte, ferner die das Kunstgebiet streifenden Novellen des trefflichen Aesthetikers und Litterarhistorikers August Kahlert und die in eigentümliche Volks- und Sittenschilderungen auslaufenden Erzählungen von Walter Tesche***). Zur Signatur der Zeit gehören die „Erzählungen“ von Viktor von Strauß (3 Bde., 1854—55), welcher auch der Verfasser des Romans: „Altenberg“ (4 Bde., 1865) ist und hier seine Tendenz der Wiedergeburt des Feudalismus nicht ohne manche künstlerische Vorzüge der Schilderung verfolgt. Der Dichter des dogmatischen Poems „Robert der Teufel“ führt uns Lebensskizzen und philosophische Gespräche mit mehr Stahlscher Sophistik als platonischer Dialektik vor, und so gering das novellistische Talent dieses Autors bei dem Mangel an Naivetät und Wärme anzuschlagen ist, so bieten seine Erzählungen doch einen geistigen Inhalt, der ganz geeignet ist, uns über die Bestrebungen einer einflußreichen Partei zu orientieren. In welchem Sinne sie die Reorganisation des Schulwesens sich denkt, und wie das Ideal eines Dorfschullehrers nach ihrer Schablone

---

*) „Erzählungen und Novellen“ (2 Tle., 1873); „Gordon Baldwin“ (1879); „Liquidiert“ (1877); „Schiffbruch, Novellencyklus (1877).

**) „Gruppen und Puppen“ (2 Bde., 1836); „Herz und Ehre“ (2 Bde., 1839); „Fahrten“ (1843); „Pentameron“ (1858).

***) „Erzählungen aus dem Bergischen“ (2 Tle., 1847); „Die Majoratsurkunde“ (1848); „Walowna“ (1847); „Eine Rentenspekulation“ (1850).

beschaffen ist; welchen Begriff sie von der Heiligkeit und Unlöslichkeit der Ehen, von der christlichen Liebe im Gegensatze zur heidnischen, von den Beziehungen des Menschen zur Geisterwelt und zum Mammon, vom Kommunismus und von dem Fabrikwesen hat: darüber erteilt uns Viktor von Strauß in diesen anschaulichen Lebensbildern eine genauere Auskunft, als wir sie aus den Leitartikeln der Kreuzzeitung zu schöpfen vermögen. In diesen Lebensbildern ist die Polemik gegen viel Verderbliches nicht zu verkennen, aber sie ist angekränkelt von der unbedingten Hingabe an die Tradition und befangen in starren Dogmen, welche der Einsicht der Zeit widerstreben. Was wir wollen als freie Blüten der Humanität, das wollen jene als starre Konsequenzen alter Gebote. Die Lehre von der notwendigen Aufopferung des irdischen Glückes, die moderne Askese, die Vergötterung der abstrakten „Zucht" in Staat, Kirche und Gesellschaft liegt ihnen zu Grunde. Das ist der schroffste Gegensatz gegen das Streben des Jahrhunderts, den Menschen zu stellen auf seine eigenen Füße, seine Freiheit, sein Glück zu sichern. Wo jene sich gegen die starre Sonderung der Stände, gegen den Bauerndünkel und den aristokratischen Stolz, gegen das sinnlose Jagen nach äußerem Besitz erklären, da sind wir mit ihnen einverstanden; denn der Kern der Humanität schimmert auch durch die alten Traditionen durch. Wo sie aber alle Institutionen in Zwangsanstalten des Seelenheils verwandeln wollen, wo sie die Wissenschaft verdammen und die Kunst durch Lehre und Beispiel zur Magd der Theologie erniedrigen, da stoßen sie auf den unüberwindlichen Widerstand, den das geläuterte Bewußtsein der Zeit diesen Reaktionsversuchen entgegenstellt.

Dritter Abschnitt.

Der Salon- und Volksroman.

Alexander von Sternberg. — Ida Gräfin Hahn-Hahn. — Ida von Düringsfeld. — Therese von Bacharacht. — Berthold Auerbach. — Jeremias Gotthelf. — Joseph Rank.

Innerhalb des Zeitromanes traten sich zwei entgegengesetzte Sphären der Gesellschaft gegenüber, welche aus dem ganzen Kreise losgelöst wurden. Sowohl das Salonleben, als auch das Volksleben wurde von einzelnen Autoren zu selbständigen Gemälden ausgebeutet. Der Volksroman entwickelte sich als Gegensatz zum Salonroman. Dieser vertritt den Kreis

der exklusiven Bildung, der gewählten Formen, der eximierten Interessen, einen Kreis, der von selbst ein gefälliges ästhetisches Relief besitzt und, weil er gleichsam über die gemeinen Bedürfnisse der Existenz erhaben ist, einen freien Spielraum für die Schicksale des Herzens und der Neigungen bietet; denn die Helden des Salonromans, welche nicht in die prosaische Arbeit und Geschäftigkeit des bürgerlichen Lebens verwickelt sind und sich einer olympischen Mühelosigkeit des Daseins erfreuen, können sich ganz jenem höheren Genusse des Lebens widmen, der im Spiel der Leidenschaft, in der Hingabe an die Schönheit, in der Reflexion über die werdende und gewordene Neigung und über die wunderbaren Geheimnisse der Sympathie besteht. Der Volksroman tritt diesem Nektar und Ambrosia schlürfenden Heldentum der Erdengötter schroff gegenüber, indem er gerade die Tüchtigkeit der Arbeit, die Rührigkeit und Rüstigkeit des bäuerlichen und bürgerlichen Lebens, die Freudigkeit einer kämpfenden Existenz, die sich mit den Dingen der äußeren Welt einläßt, schildert und feiert. In der That erscheint der Ernst dieses rastlos arbeitenden Jahrhunderts jener schönseligen Beschäftigung mit der eigenen Bildung und dem eigenen Herzen, auf welche das Salonleben hinausläuft, im ganzen ungünstig und nichts berechtigter in seinem Geiste, als eine Verherrlichung der gesunden Arbeit und eines tüchtigen Volkslebens. Im Salon sehen wir nur die Treibhausblüten der Kultur; im Volke lebt ihre frische, sprossende Kraft. Doch der deutsche Volksroman im großen Stil, welcher eben diese Poesie der Arbeit, diese Genesis der Kultur in allen arbeitenden Ständen der Gesellschaft nachwiese, ist bis jetzt noch nicht geschrieben. Der deutsche Volksroman existiert nur als Dorfgeschichte, in welcher Form er eine Manie der Zeit und selbst ein Liebling der Salons wurde. Er ist die in Prosa auferstandene Idylle. Die Manie für die Idylle ist alt; man hat für Gessner geschwärmt, auch für Voß und Kosegarten, ganz abgesehen von der Zeit der Pegnitzschäfer! Marie Antoinette und die Herren und Damen vom Hofe des unglücklichen Königs liebten die Freuden ihres Trianon, wo sie als Schäfer und Schäferinnen verkleidet sich in ein arkadisches Glück hineinträumten. Der Hirtenknabe wünscht indes ein König zu sein! Dies beruht auf den optischen Täuschungen der Phantasie, jener wundersamen Fata Morgana, welche das Fremde und Ferne mit einem Reize bekleidet, den sie dem eigenen und nächsten zu entziehen sucht. Auf den samtnen Divans und Lehnstühlen der Salons, bei den glänzenden Kronleuchtern und Trümeaus, den zierlichen Toilettentischen und reichen Garderoben, in dieser Welt, die sich so schimmernd im Kerzenglanze bewegt, fühlen sich die Herzen nicht glücklich und sehnen sich aus dem lästigen Glanze hinaus in eine einfache

eingreifend sind, bleibt es immer mißlich, wenn ein Dichter das Fazit seiner Entwickelungen in so bestimmter und breiter Weise zieht und politische Organisationen mit der Phantasie eines Publizisten ausmalt. Gutzkow hat mit größerem Glücke und Rechte nur die allgemeine Gesinnung seiner „Ritter vom Geiste" geschildert, nur ihre geistigen Wahlsprüche, ohne ihr Streben durch konkrete Bestimmungen zu beschränken. Bei Sternberg tritt noch die eigentümlich feudalistische und kirchliche Gesinnung hinzu, welche seinen sozialen Reformen zu Grunde liegt, um diese Vollblutreflexionen so ungenießbar wie möglich zu machen. Hätte sich Sternberg im Ernste die Verklärung der Arbeit und ihrer erlösenden Kraft für alle Kreise der Gesellschaft zum Ziele gesetzt, so würde seinem „Paul" eine unleugbare Bedeutung beiwohnen. So aber hat das Ganze mehr den Anschein einer edlen „Marotte". Der Held ist ein verlorener Sohn der Aristokratie, der sich zu den Trögen des Pöbels verirrt hat; doch die Prüfungszeit der Trübsal geht vorüber, er kehrt zurück in seine Heimat, und das Kalb, das geschlachtet wird, ist nicht das goldene Kalb des Vorurteiles.

Neben „Paul" verschwinden manche andere farblose oder romanhaft spannende, fragmentarische und oberflächliche Produkte Sternbergs, welche ganz der Unterhaltungslektüre angehören*). Dagegen gab Sternberg die liberalisierende Tendenz des „Paul" ganz auf, als die Märzrevolution alle konservativ Gesinnten erbittert hatte. Jetzt schrieb er seine „neupreußischen Zeitbilder;" und zwar gebührt ihm der Ruhm, mitten im Strudel einer rasch fortdrängenden Bewegung auf litterarischem Gebiete der einzige gewesen zu sein, welcher den Mut hatte, seine entgegengesetzten Ansichten aufs entschiedenste zu vertreten. Auf diesen Ruhm beschränkt sich indes wohl das Verdienst der Zeitbilder, durch welche eine dumpfe Kasernenstickluft weht und in denen der damalige verbissene und verbitterte Ton des Salons ohne Schwung und Grazie vorherrscht. Wohl hat die Figur des Obersten Abe in den „Royalisten" (1848) einen poetischen Kern; wohl enthalten „die beiden Schützen" (1849) einzelne treffliche Genrebilder; aber diesen Romanen fehlt die poetische Weihe und wunderbarer Weise auch die Gliederung und Spannung, die Sternberg sonst nicht leicht vermissen läßt. Statt farbiger Porträts erhalten wir kenntliche, aber schwarze Silhouetten, die er noch dazu mit einer stumpfen Schere ausschnitt.

*) „Georgette" (1840); „Jena und Leipzig" (2 Tle., 1844); „die gelbe Gräfin" (2 Bde., 1848); „Wilhelm" (2 Bde., 1849); „Gesammelte Erzählungen und Novellen" (4 Bde., 1844).

Die Salonpoesie schien jetzt der Uebergriffe in die Politik müde zu sein. Beruhigt spann sie sich ein in ihr eigenes Behagen und kramte in ihren Nippsachen. Diese Periode Sternbergs ist mit Recht die der Rokokofrivolitäten genannt worden; der Ton, der in ihr vorherrscht, ist der eines possierlichen Cynismus, der zwar eine gesunde Sittlichkeit nicht verletzen kann, doch ästhetisch ziemlich wertlos ist. Dies gilt von den phantastischen Episoden und poetischen Exkursionen: „Tutu" (1847—48), besonders aber von dem „Braunen Märchen" (1850), in denen die nackten Alräunchen der Phantasie eine barocke Orgie feiern. Glücklicherweise verließ Sternberg in seinem „Macargan" (1853) diesen schlüpfrigen Boden wieder und kehrte zu seiner Jugendliebe, der Philosophie des achtzehnten Jahrhunderts, zurück, obgleich ihre geistige Bedeutung aus den schauerlichen Nachtstücken, Raub- nnd Mordszenen und bunten Abenteuern dieses Romanes nur mit trüb flackerndem Lichte hervorschimmert. In den „Erinnerungsblättern" (6 Bde., 1855—60) hat der vielschreibende Autor fliegende Blätter aus seinem Lebensbuche gegeben, reich ausgestattet mit pikanten Zeichnungen seines gewandten Bleistiftes, mit sprechend ähnlichen Porträts und anekdotischen Arabesken, aber auch nicht frei von Heinescher Medisance und schonungslosen Besprechungen öffentlicher Charaktere. Für seine neupreußischen Zeitbilder thut der Autor dem jungen „Geschlecht," das der Himmel berufen hat, zu kämpfen und zu denken, förmlich Abbitte. „Ich würde," ruft er aus, „mit Jahren meines Lebens jene unglücklichen Bücher zurückerkaufen, die ich in dem blinden Eifer gegen eine Zeitströmung, deren äußern schrillenden Lärm ich nur hörte, deren wundervollen innern Inhalt aber nicht erkannte, geschrieben habe." Er macht scharfe Unterschiede zwischen dem Junkertum, dem „Adel des Wappens" und der „echten Aristokratie der Gesinnung," zu der er sich selbst später bekannte. Im übrigen sucht er sich gegen den Vorwurf zu rechtfertigen, nur für den Salon geschrieben zu haben, erklärt sich aber mit Entschiedenheit gegen die neueste deutsche „Nützlichkeits-Küchen-Börsenstuben-Litteratur": die Zeit will Realität, gut, so habe sie sie, aber es soll uns nicht hindern zu sagen: „das ist keine Litteratur, das ist keine Poesie!" An einer andern Stelle spricht Sternberg seine Sehnsucht aus, Bilder zu beschreiben, so wie der Ardinghello Heinse Bilder beschrieben hat. Aus dieser Sehnsucht sind gewiß seine Künstlernovellen: „die Dresdner Galerie" (2 Bde., 1857) und seine „Künstlerbilder" (3 Bde., 1861) hervorgegangen, die in ihrer trefflichen Haltung und Fassung in der That beweisen, daß dem Verfasser das echte „Seelen-

auge" für die Kunstanschauung, das er bei unsern neuen, sehr im Argen liegenden Bilderbeschreibungen vermißt, nicht fehlt.

Leider fiel der Autor, eine fashionable, glänzende Erscheinung in den Berliner Salons, nachdem er nach Dresden übergesiedelt war, einer Krankheit anheim, welche sein geistiges Schaffen trübte. Seine Memoirenromane: „Elisabeth Charlotte, Herzogin von Orleans" (3 Bde., 1861), und „Dorothea von Kurland" (3 Bde., 1858) lassen die frühere geistige Frische und Eleganz vermissen. Dem traurigen Los eines Heine und Mosen verfallen, verlebte der Dichter einsame Schmerzenstage mit geistiger Störung in Danneberg, auf dem Gute einer befreundeten Familie in Mecklenburg-Strelitz, bis der Tod ihn von der tiefen Demütigung erlöste, welche das Schicksal eifersüchtig so oft über das hervorragende Talent verhängt.

Von unseren übrigen Salonautoren erwähnen wir noch den Ostpreußen Rudolf von Keudell,*) welcher den romantischen Salon, den Salon der Kunstgespräche und Kunstgenüsse, in phantastischer Formlosigkeit, in der kritisch-produktiven Manier des Tieckschen Phantasus, in Novellen, Dialogen, ja selbst antikmetrischen Poesien, oft glänzend und hinreißend, oft schwülstig und verworren vertritt. Die ganze Exaltation der romantischen Gemüter, die in großartiger Ungebundenheit über den Schranken der gesellschaftlichen Institutionen stehen und den alleinigen Maßstab einer Schönheit, die noch dazu mehr im zufälligen Empfinden, als im bestimmten ästhetischen Gesetze lebt, auch an alle sittlichen Verhältnisse legen, sprüht uns hier in einer Fülle von Aphorismen und Paradoxen entgegen. Eine größere Klärung und Beruhigung dieses Talentes ist in dem Roman: „Ein Glückskind" (2 Bde., 1859) nicht zu verkennen. Wenn auch die Handlung selbst einen etwas gewaltsamen Verlauf nimmt, und einzelne gut angelegte Charaktere dadurch ins Grelle verzeichnet sind: so wird sie doch nicht durch eingeschobene Exkurse unterbrochen; es finden sich lyrisch schwunghafte und charakteristisch tüchtige Schilderungen, und die Eigentümlichkeit des ostpreußischen Geistes, das besondere Arom seines Humors, die Frische und Gediegenheit des Volksschlages sind in den Hauptcharakteren treffend ausgeprägt.

Der Salon ist nicht bloß das Königreich der Frauen, er ist auch das Schlachtfeld, wo sie ihre Siege feiern, wo sie ihre Niederlagen erleben. Darum die unverhältnismäßig große Zahl von Schriftstellerinnen, welche

*) „Lätitia" (1843); „Außerhalb der Gesellschaft," Träumereien eines gefangenen Freien (4 Bde., 1849); „Bergan!" (2 Bde., 1848).

das Salonleben in ihren Romanen ausgebeutet haben. Die Schöpferin des exklusiven Salonromans, der sich mit keinen Begebenheiten und Fragen einläßt, die außer seiner Sphäre liegen, ist die Gräfin Ida Hahn-Hahn aus Mecklenburg-Schwerin (1805—1880), eine Dame, welche nur mit größerer Klarheit der Darstellung, die romantischen Tendenzen verfolgte und auch den betretenen Weg zum Heile einschlug, auf welchem Friedrich Schlegel, Zacharias Werner und andere ihr vorausgegangen waren, indem sie im Jahre 1850 in den Schoß der alleinseligmachenden Kirche zurückkehrte. Wenn indes im romantischen Salon die Aristokratie des Geistes vertreten war, die geniale Verirrungen als ihr Monopol betrachtete, so galt im Salon der Hahn-Hahn nur die Aristokratie der Geburt, welche dieselbe Ausnahmemoral für sich in Anspruch nahm. Der Salon ist die unwandelbare Kulisse für alle nobeln Szenen und Situationen, und nur, wenn die Schriftstellerin recht tiefe Schatten für ihr Gemälde, wenn sie Bösewichter und Demagogen braucht, da greift sie in die plebejischen Kreise der Gesellschaft. Ihre Aristokraten sind egoistische Vergnüglinge, die in der süßen Beschäftigung mit ihren eigenen Genüssen dahinleben, zu denen auch ein gewisser Komfort gehört, dessen Störung die nicht über das Unbehagen hinausgehende Tragik dieser Dichtungen bildet. Doch ähnlich wie die griechischen Tragödiendichter ihre Helden aus hervorragenden Fürstenfamilien wählten, um durch Glanz des Namens und der Umgebung und durch die sonst ungetrübte Weltstellung die Bedeutung des hereinbrechenden Schicksals und die Teilnahme der Zuschauer zu erhöhen, so ist auch der Salon der Hahn-Hahn von idealem Anstriche, eine von materieller Not, politischen Kämpfen, von allen rohen und unsauberen Berührungen freie Region, in welcher nur das Recht des Herzens gilt und ausschließlich nur seine Konflikte zur Geltung kommen. Die Standesvorrechte werden als selbstverständlich angesehen und nie, wie bei Sternberg, in die Debatte gezogen. Diese Welt des Herzens ist nun reich an einer Poesie, welche mit ihren reich geschmückten Blumen-Etagèren auf glatten Parketts und unter den pomphaften Draperien emporblüht. Es ist wahr, diese Blumen sind keine echten Naturkinder; sie sind künstlich erzogen, ihr Duft ist oft betäubend und berauschend, opiumartig, die Sinne in seltsame Träume verstrickend, und wer sich diesen schlummernd hingäbe, dem könnten sie leicht verderblich werden. Es sind unter diesen Blüten seltsame, steife Gestalten, viel Befremdendes und Harlekinartiges; man merkt es ihnen an, daß sie nur durch künstliche Erhitzung in die Höhe geschossen sind; aber dennoch haben sie Glanz und Duft, Feuer und Arom; es sind prächtige und köstliche Blatt- und Blütenformen darunter. Eine Lebenskraft, die

keine Bahnen findet, eine schwelgerische Phantasie, der das Leben nicht genüge thun kann, der Kampf zwischen zwei Neigungen oder eine persönliche Hingabe an beide zugleich, der Kampf mit den Schranken der Sitte, mit der Meinung der Welt: das sind die Elemente, um welche sich ihre poetischen Blumen ranken. Leider ist ihr Stil bei aller Wärme, bei allem Schwunge nicht rein, sondern gespreizt und französierend, mit einem Worte kapriziös. Das ganze Talent der Hahn-Hahn erscheint in der Form der Kaprize. Wie ihr Stil, sind ihre Heldinnen, eine Faustine und Unica, ist ihre Tendenz und ihr Leben kapriziös. Die Kaprize kann störend auftreten, doch sie vermag ein Talent nicht zu untergraben, das sich in solchen Aeußerlichkeiten nicht erschöpft, das mit genialen Blitzen ungesuchte Tiefen des Geistes und Lebens noch auf den verlorensten Pfaden erhellt, auf denen die Phantasie umherstreift. Die Heldinnen der Gräfin Hahn-Hahn sind fast alle weibliche Genies, welche der „Gesellschaft" und ihren Formen gegenübertreten. Ihre Genialität besteht in einem außergewöhnlichen Denken und Empfinden, welches sich weder dem Gesetze der Pflicht, noch der Meinung der Welt fügen will. „Das ganz Gemeine, das ewig Gestrige" ist es, womit ihre Heldinnen fortwährend im Kampfe liegen. Sie fühlen sich beschränkt durch die feststehenden Satzungen der Sitte. Eine geniale Frau kann sich nicht mit dem begnügen, was das Lebensglück einer gewöhnlichen ausmacht. Wenn sie aber mehr verlangt, so verfällt sie dem Urteile der gemeinen Naturen, welche keinen Maßstab für die Größe ihres Strebens besitzen. Das ist die Grundanschauung aller Hahn-Hahnschen Romane. Und wie die Dichter der jungdeutschen Epoche die Gabe der Poesie einen Kainsstempel nannten, so nennt unsere Dichterin jene zweideutigen Vorzüge und Leiden ihrer Heldinnen: „Bürden des Genius". Am reichsten ausgestattet mit diesen Bürden erscheint die „Gräfin Faustine" (1841), eine Dichtung, welche man das Hohelied der Hahn-Hahn nennen kann, in welche sie nicht nur viel aus ihrem Leben hineingeheimnist, sondern die sie später selbst gleichsam zu Ende gelebt hat. Faustine ist eine feingebildete, phantasievolle, ästhetisch strebsame Dame. Faustine ist verheiratet und liebt einen anderen Mann: das ist eben eine alte Geschichte, die nicht weiter besonders ausgemalt zu werden verdient. Eine geniale Frau, die ihren Mann liebte, würde allerdings ein besonderes Kapitel für sich in Anspruch nehmen können. Faustine begnügt sich indes nicht mit dieser selbstverständlichen Treulosigkeit; sie umfaßt zwei Männer mit gleicher Liebe, sie ist eine Ketzerin nicht nur dem Monoteismus der Ehe, sondern auch dem Monoteismus der Liebe gegenüber. Doch einer so reichen Natur und ihrer ungebändigten Phantasie genügt auch diese

Doppelwirtschaft des Herzens nicht. Selbst das Mutterglück vermag ihr keine volle Befriedigung zu gewähren; ebenso wenig die Kunst, in welcher sie es zur Meisterschaft bringt. Sie reist nach dem Orient und endet im Kloster, ein poetischer Selbstmord, der einen nicht allzu tragischen Abschluß für das Schicksal der Lebensmüden gewährt. Zwar verwahrt sich die Dichterin ausdrücklich gegen die Zumutung, daß sie in dieser dämonischen Faustine, dieser weiblichen unersättlichen Vampyrnatur, welche alles Glück der Erde auszusaugen strebt, das Ideal der Frau geschildert habe; aber es schwebte ihr doch ein weiblicher Faust vor, eine groß angelegte Natur mit der Faustischen Sehnsucht nach den Höhen und Tiefen des Lebens, mit der ganzen Unbefriedigung einer von großen Triebfedern bewegten Seele. Ein weiblicher Faust wagt sich natürlich nicht an die großen Probleme des Gedankens; er beschäftigt sich nur mit den Geheimnissen des Herzens und seiner kühnen Freigeisterei; er hat überhaupt mehr vom Don Juan, als vom Faust.

„Ulrich" (2 Bde., 1841) ist der männliche Pendant zur Faustine; aber deshalb unerquicklicher, ein passiver Don Juan, ohne jugendlich frische Genußsucht, ohne prinzipielle Lebenslust, nur den zufälligen Anwandelungen der über ihn kommenden Neigung ausgesetzt. Bei einer Frau ist die Liebe der Mittelpunkt der Existenz, und so sehr man in neuer Zeit geneigt ist, das alte Jungferntum zu verherrlichen, so geht dies doch nicht viel über eine wehmütige Poesie der Resignation hinaus. Ein Mann aber, der immer nur liebelt und liebt, kann nur für eine genußbedürftige Frauenseele von Interesse sein. Die Dichterin führt uns indes keine Adonis und Antinous vor. Ulrich ist häßlich, aber er soll dabei geistreich und bedeutend erscheinen. Die Frauen der Hahn-Hahn verlieben sich nicht in schöne Formen, sondern in jene interessante Männlichkeit, welche nichts von den Linien eines Apollo von Belvedere besitzt, aber viel von jener dämonischen Magie der Leidenschaft, von jener unsagbaren Eigenheit, die so geheimnißvoll fesselt. Bei Ulrich müssen wir sowohl dies, als auch seine geistigen Vorzüge auf Treu und Glauben hinnehmen. Er gehört zu jenen Männern von Geist, die eben nur in der Gesellschaft glänzen, die ihren Geist durch keine Leistung, durch keine That bewähren. Ihre Biographie ist nur eine Chronik non Liebschaften; der Held derselben ist vielleicht ein Ideal der Frauenwelt, welche niemand mehr vergöttert, als anerkannte Herzensbezwinger, und sich nach einem Jena und Austerlitz sehnt, wo nur solch ein Napoleon der Liebe erscheint; aber den wahren Maßstab für den Wert des Mannes hat immer nur der Mann, welcher den Schöpfer beurteilt nach seiner Schöpfung und die Kraft darnach, wie sie gestaltend

eingreift in die Welt. Die Männer der Hahn-Hahn sind nur bunt schimmernde Kronleuchter des Salons, welche einen magischen Glanz über ein Reich des Genusses breiten, aber auch bei dem leisesten Anstoße in Scherben zu unsern Füßen liegen. Dagegen beweist auch dieser Roman wieder in den wirksam schattierten und wahr erfaßten Frauengestalten, der verführerischen Melusine, der eigensinnigen Unica, der poetisch fesselnden Margarita, die Begabung der Dichterin für die Darstellung weiblicher Charaktere und atmet jenen schwunghaften Zauber einer hinreißenden Liebespoesie, der uns an Byrons feurige Ergüsse erinnert.

Ein Gegenbild zu der „Faustine" und zu ihrem genußsüchtigen Hinausgreifen in die Welt gibt uns die Dichterin in „Clelia Conti" (1846), einem Romane, in welchem sie uns eine Frauennatur von den beschränktesten Ansprüchen an das Leben, von einer innig sich anschmiegenden Hingabe schildert, der aber dennoch gerade im engen häuslichen Kreise nicht vergönnt ist, das ersehnte Glück zu genießen. Bei diesem rührenden Bilde glaubt man das ironisch wehmütige Lächeln der Dichterin zu bemerken, die ihre Sympathien doch einmal der stolzen Faustine geschenkt hat, und zwischen den Zeilen des Werkes heraus liest man die skeptische Moral: da auch demütiger Beschränkung kein reines Glück zu teil wird, warum nicht lieber vielverlangend sich ins reiche Leben stürzen? Besser unglücklich, wie Faustine, als unglücklich, wie Clelia! Das Unglück liegt ja überhaupt nicht in den Menschen, sondern in den Verhältnissen, in der Gesellschaft, in unserer ganzen Kultur, die keinen freien Aufschwung des Herzens duldet. Eine Faustine ist nicht verdammenswert, wenn auch die Dichterin hin und wieder die Miene annimmt, als wollte sie den Stab über sie brechen; das ideale Weib muß dieser Faustine gleichen, die ihr ambrosisches Götterhaupt, ihren von Sehnsucht geschwellten Busen über den einförmigen Wellenschlag des geselligen Lebens erhebt! Wer daran zweifeln wollte, den verweisen wir auf das Evangelium der Freiheit, das Cornelia in den „zwei Frauen" (2 Bde., 1845) mit zweifelloser Deutlichkeit verkündet. Die Meinung der Welt ist unberechtigt gegenüber der Stimme des eigenen freien Gewissens; die Gesellschaft gleicht ja nur einem Polypen, den man wie einen Handschuh umkehren, rechts und links wenden kann; die Kultur ist nur die Mutter der Unfreiheit, welche in Bildung und Sitte der Menge feste Gestalt gewonnen hat. Doch diese Unbefriedigung der Heldinnen, diese Ueberreiztheit, diese Unbehaglichkeit ist selbst nur eine Frucht der Kultur; kein natürliches Empfinden tritt ihr frisch und kräftig entgegen; sie wird mit ihren eigenen, noch dazu verrosteten Waffen ange-

griffen. Auch die übrigen Romane*) haben eine ähnliche Tendenz und behandeln fortwährend dieselben Variationen über das unerschöpfliche Thema der Herzensemanzipation; ein Fehdebrief an die Gesellschaft verdrängt den anderen; die männlichen Charaktere sind mit wenigen Ausnahmen grob geschnitzte Holzarbeit, Don Juans, Tyrannen, Trunkenbolde, Repräsentanten „der Gesellschaft“; die Frauen tragen fast alle den Heiligenschein des Märtyrertumes, mögen sie nun Lälias oder Pulcherias sein. Wozu konnte dieser Groll mit der Kultur führen? Der Ausweg, den Rousseau einschlug, die Rückkehr zum nackten, vierfüßigen Naturleben war für eine Dame der Salons wenig passend. Statt von Babylon ins Paradies zurückzukehren, pilgerte sie weiter nach Jerusalem. Sie verjüngte die Kultur nicht durch die unbefangene Natur; sie streifte sie ab, wie eine welke Hülle, und kleidete sich in das härene Gewand der Resignation. Der Trotz der Emanzipation war gebrochen, oder vielmehr es war ihr letzter, verzweifelter Akt, einer Gesellschaft, die sich nicht bessern wollte, zu entsagen, alle Fehdebriefe zu verbrennen und Heil zu suchen in der Einsamkeit des klösterlichen Lebens. Diese Einsamkeit aber war kein lautloses Vergraben; die Hymnen, welche die Dichterin „unserer lieben Frau“ sang, mußten auch draußen wiedertönen; das Licht von Damaskus, das ihr aufgegangen war, mußte, wie eine bengalische Theaterflamme, auch einem großen Publikum leuchten, alle Welt mußte erfahren, daß Faustine vor dem Kruzifixe kniet, daß die Pilgerin nach Jerusalem nicht bloß, wie nach Spanien „jenseits der Berge“ oder nach dem Norden, gewallfahrtet, um die Welt und die Sitten der Menschen kennen zu lernen, sondern daß dies Jerusalem, die Stadt des heiligen Grabes, jetzt der Mittelpunkt ihres ganzen Daseins geworden sei! Das Kloster ist der Schlußgesang ihrer weiblichen Faustiaden, nur daß kein pater seraphicus ihn intoniert, wie im Goetheschen Faust, sondern daß die Dichterin selbst in die erlösende Kutte schlüpft! Doch das Licht des eitlen irdischen Ruhmes dringt selbst in die klösterlichen Hallen; der Ruhm aber ist ein Kind der Gesellschaft, ein Fangarm „dieses Polypen“, und indem sie ihr entsagt, huldigt sie ihr. Freilich, die kirchliche Romantik verhallt hinter Klostermauern und das profane Lesepublikum hat keine Ahnung davon, wie die Klosterfrau zu Mainz, welche der energische und geistreiche Bischof Ketteler in den Schoß der alleinseligmachenden Kirche zurückgeführt hat, jahraus jahrein zu Ehren Gottes und zur Bekehrung der Mitwelt einen Roman nach dem andern schreibt, vermischt mit Legenden in Vers und Prosa, eine öde, steife Eiskruste, die kaum die Form der Tradition

*) „Der Rechte“ (1839); „Cecil“ (2 Bde., 1844); „Siegismund Forster“ (1843); „Sibylle“ (2 Bde., 1846); „Levin“ (2 Bde., 1848).

durchbricht*). Doch auch die Litteratur wird nicht vergessen, daß diese klösterliche Einsiedlerin an den Altären der Musen mit hoher Begabung geopfert hat, wenn auch die Grazien ihres Stiles oft in bizarr-unschönem, französischem Kopfputze erschienen sind, und daß besonders der Schwung der Leidenschaft, der sie trägt, das dichterisch Berauschende einer George Sand und eines Byron atmet.

Der Schlesierin Ida von Düringsfeld (geb. 1815 in Militsch, seit 1845 mit dem Baron Otto von Reinsberg vermählt, † 1876 in Stuttgart, läßt sich nicht eine gleiche Macht und Tiefe des innerlichen Lebens nachrühmen. Sie wirft freilich auch der Gesellschaft hin und wieder den Fehdehandschuh hin; aber sie thut es mehr mit lächelnder Miene, mit jenem Anfluge von Humor, der ihr eigen ist, und der sie von den übrigen schriftstellernden Frauen unterscheidet. Es ist dies allerdings weder der Humor eines Jean Paul, noch der eines Heine; es ist dies mehr ein schäkernder Humor der Gesellschaft, eine flüchtige Laune, die sich von oben herab mit den Dingen einläßt, eine dilettantische Weisheit, die mit vielem Behagen über alles mitspricht und dabei manche gute Einfälle hat. Ihr Stil hat ebenfalls Kaprizen, wie der Stil der Hahn-Hahn; aber sie sind anderer Art. Er ist oft undeutsch, ohne zu französischen Wendungen seine Zuflucht zu nehmen; er ist rebellisch gegen die Syntax, und nicht bloß die Grazien, sondern auch die Perioden sind ihm ausgeblieben. Es ist ein eilfertiger, rasch hingeschleuderter Stil, aber ohne Taciteïsche Kraft; nur seine Unfähigkeit, sich zur Satzbildung zu entschließen, gibt ihm ein solches lapidares Ansehen. Daß sich mit solchem kurz angebundenen Stile auch recht weitschweifig schreiben läßt, das beweist die

*) Das Register ihrer fast unbekannten, seit 1851 verfaßten Werke ist sehr zahlreich: „Aus Jerusalem“ (1851); „Unserer lieben Frau“, Gedichte (1851); „Die Liebhaber des Kreuzes“ (1852); „Ein Büchlein vom guten Hirten“ (1853); „Das Jahr der Kirche“ (1854); „Bilder aus der Geschichte der Kirche“ (4 Bde., 1856—1859); „Maria Regina“ (1860); „Doralica“, ein Familiengemälde (1861); „Vier Lebensbilder: Ein Papst, ein Bischof, ein Priester, ein Jesuit“ (1861); „Die Märtyrer“ (1862); „Zwei Schwestern“ (1863); „Peregrina“, ein Roman (2 Bde., 1864); „Eudoxia, die Kaiserin“ (2 Bde., 1867); „die Erbin von Kronenstein“ (2 Bde., 1869); „die Geschichte eines armen Fräuleins“ (2 Bde., 1869). Das Lebensbild: „Gräfin Ida Hahn-Hahn“ von Marie Helene (1869) gibt Auskunft über ihre Persönlichkeit, die lange, schmale, eckige Figur, das mattblonde, glattgescheitelte Haar, den frischen, von wohlwollenden Zügen, umspielten Mund, über ihre Ehe (1826) und Scheidung (1829), über die Leidenschaft des Demokraten Heinrich Simon für die Gräfin, über ihre Bekehrung und ihr kirchliches Wirken. Die „Gesammelten Schriften“ der Gräfin Hahn-Hahn erschienen in 21 Bänden (1851).

Dichterin an verschiedenen Stellen. Dennoch enthalten die Romane und Reiseschriften derselben manche ansprechende Reflexionen und anmutende Schilderungen; es fehlt nicht an geistvoll gedachten und zart gefühlten Stellen; die Handlung entwickelt sich einfach, ohne Gewaltsamkeit; die Frauencharaktere haben nicht das schwärmerisch glühende Kolorit der Hahn-Hahn, aber sie sind wahr gezeichnet, und auch die Männer, welche die Dichterin schildert, haben mehr Halt, als die Amorosi in den meisten Frauenromanen. In ihren romanhaften Lebensbildern aus dem Salonleben*) kommen manche interessante Fragen in bezug auf Liebe und Herzensneigung zur Sprache. So wird z. B. im „Graf Chala" die Thatsache, daß kalte männliche Naturen eine so große Anziehungskraft auf weibliche Gemüter ausüben, in ein poetisches Gewand gekleidet. Freilich läßt sich die Dichterin niemals tiefer in solche Fragen ein; es fehlt ihr sowohl die geistige Dialektik, als auch jene objektive, welche in den Begebenheiten selbst die Hebel des Gedankens ansetzt. Sie versteht es, anzuregen; aber sie begnügt sich mit der Anregung. Die historischen Romane**) der Dichterin haben ein lebhaftes und treues Kolorit; man merkt es ihnen an, daß sie auf sorgfältigen geschichtlichen Studien beruhen; die Geheimnisse des französischen Hoflebens und der venetianischen Bleikammern sind mit Treue und Phantasie enthüllt, einzelne Schilderungen reich an psychologischen und charakteristischen Feinheiten; aber im ganzen fehlt die künstlerische Verarbeitung; das historische Material ruht in selbständiger Anlagerung neben dem poetischen Lebensbilde, und der Stil macht oft groteske Tänzerpas, welche die Harmonie der epischen Stimmung unterbrechen. Als verunglückt muß der Versuch bezeichnet werden, das moderne Litteratenwesen zu geißeln. Der Roman: „Die Litteraten" (2 Bde., 1863) mischt Wahrheit und Dichtung aus dem Leben neuer Schriftsteller in unerlaubter Weise und sucht dabei mehr durch das Pasquill, als durch das Porträt zu wirken. In den Novellen: „Prismen" (2 Bde., 1873) zeigt Ida von Düringsfeld Talent für humoristische Klein- und Genremalerei; doch verfällt sie oft ins Pretiöse und Manierierte und die spiritistische Novelle: „Wer?" bewegt sich in den Grenzen, wo aller verständige Zusammenhang aufhört, ohne durch tiefsinnigen Mystizismus dafür zu entschädigen. Als Vermittlerin zwischen der slavischen, flämischen und deutschen Litteratur hat

*) „Schloß Goczyn" (1841); „Skizzen aus der vornehmen Welt" (4 Bde., 1842—45); „Graf Chala" (1845); „Esther, ein Novellenroman" (2 Bde., 1852); „Klotilde" (1855).

**) „Margarete von Valois und ihre Zeit." Memoiren-Roman (3 Bde., 1847); „Antonio Foscarini" (4 Bde., 1850).

sich die Schriftstellerin, im Verein mit ihrem Gatten, dem Baron von Reinsberg, unleugbare Verdienste erworben. Auch ihre Reiseschriften, besonders ihr Werk: „Aus Dalmatien" (3 Bde., 1857), zeigen bei stark subjektiver Färbung doch die Gabe, Eigentümlichkeiten der Landschaft und des Volkscharakters scharf anzufassen. So gibt das letzte Werk eine nicht uninteressante Schilderung jenes Landes und Volkes, welche der bekannte Reiseschriftsteller Theodor Neigebaur, der Verfasser zahlreicher Werke besonders über italienische, slavische und wallachische Zustände, ein vielgewandter Kenner des europäischen Völkerlebens, in seiner trefflichen Schrift über „die Südslaven" (1851) in wissenschaftlichem Zusammenhang dargestellt hat.

Mit größerer Anmut, als diese Schriftstellerinnen, mit einem liberalen jungdeutschen Anfluge, mit einer gewissen salonmüden Schwärmerei für das bürgerliche Leben machte die liebenswürdige Therese (von Lützow, früher von Bacharacht, geb. v. Struve) die litterarischen Honneurs des Salons. Ihr im Jahre 1852 in Java erfolgter Tod hat alle mit tiefer Betrübnis erfüllt, welche das anmutige Walten dieser Frau aus den Kreisen des Hamburger geselligen Lebens kannten. Freilich kann man ihren Schriften keine tiefere künstlerische Bedeutung zusprechen, so wohlthuend die gemütvolle Wärme ist, mit der sie Menschen und Verhältnisse erfaßt und schildert, so viel Verstand und Bildung sich auch in ihren Schriften offenbart, so sehr die Grazie geistiger Bewegung sie beseelt; doch ihr Stil ist nicht durchgebildet, und ihre Erfindungskraft nicht für größere Schöpfungen ausreichend. Dagegen haben ihre Schriften eine wesentlich andere geistige Physiognomie, als die Romane der Hahn-Hahn. Diese wirft den Salons den Fehdehandschuh hin; aber die Salons vertreten für sie die ganze menschliche „Gesellschaft," und wenn sie mit ihnen zerfallen ist, bleibt ihr nur der Weg ins Kloster übrig. Therese hat die Ahnung eines freien und frischen Lebens, das sich außerhalb der blasierten Atmosphäre des Salons bewegt; sie stellt den zerrissenen Verhältnissen der Salons in „Weltglück" (1845) die Harmonie der bürgerlichen Existenz, in „Heinrich Burkart" (1846) die Würde und den Adel der Arbeit gegenüber. Sie schildert die Kaprize in „Falkenberg" (1843), „Lydia" (1844), „Alma" (1848), aber sie verherrlicht sie nicht, sie begreift sie als die notwendige Entwickelung begabter Naturen in ungenügenden Verhältnissen, als die Reaktion des Geistes und Gemütes gegen die Hohlheit und Leere des aristokratischen Lebens, wenn es ihr auch nicht immer gelingt, die Charaktere dichterisch so bedeutend hinzustellen, wie sie ihr vor der Seele schweben mögen. Auch in ihrem „Ein Tagebuch"

(1842) stellt sie den Verzerrungen des sozialen Lebens die Harmonie der Natur in oft geistvollen Reflexionen gegenüber. Aehnliche Töne werden in ihren Reiseskizzen*) angeschlagen, welche durch manche glückliche Beobachtung, durch frische Auffassung und Hingabe an den Reiz der Natur und die Erscheinungen des Volkslebens erfreuen. So durchbricht Therese das Behagen des Salons nicht bloß durch Perspektiven, die wir schon bei Sternberg finden, nicht bloß durch die stolzen Kriegserklärungen der Hahn-Hahn, welche einem ebenbürtigen Feinde gelten, sondern indem sie den Glauben an die Alleinberechtigung des Salonlebens erschüttert und ihm die frische, im Volke lebendige Kraft und seinen unbefangenen Lebensgenuß gegenüberstellt.

Das Leben des Volkes mußte indes seine selbständigen Rhapsoden finden. Wir haben bereits oben den Gegensatz zwischen Salon- und Volksroman weiter ausgeführt. Die realistische Dorfgeschichte bedurfte einer bestimmten lokalen und provinziellen Färbung; wir haben daher Schweizer, Schwarzwälder, Böhmische und andere Dorfgeschichten. Da die Handlung selbst in den meisten sehr einfach war, so beruhte ihr episches Interesse vorzugsweise auf der Schilderung der äußeren Zustände: der ländlichen Sitte, des ländlichen Kostüms, der verschiedenen Weisen des Ackerbaues und der Viehzucht und der abweichenden rustikalen Verhältnisse. Das war im Schwarzwalde anders als in Böhmen und der Schweiz, und indem jeder dieser Autoren das ihm bekannte provinzielle Volksleben abschrieb, hatten sie mindestens das Verdienst, das Studium vaterländischer Sitten und ihrer mannigfachen Gewohnheiten und Ueberlieferungen durch ihre eingehenden Darstellungen zu befördern. Das Volk selbst war indes mehr Held, als Publikum dieser Romane; denn seit alter Zeit hing das Volk nur am Munde der Rhapsoden, welche ihm große Heldenthaten der Vorzeit und Gegenwart oder wunderbare Märchen verkündeten, mit einem Worte: welche es aus der breiten Prosa seiner Lebensverhältnisse herausrissen und seiner Phantasie anlockende Ziele gaben. Wie es sich räuspert und wie es spukt — das weiß es selbst am besten, und eine Darstellung, welche ihm nur seine eigenen trivialen Lebensgewohnheiten vorführte, mußte ihm reizlos dünken. Anders verhält es sich mit der fein gebildeten Welt, welche ja niedliche Schweizerhäuschen auf ihren Nipptischen aufbaut. Hier wirkte der Inhalt der Dorfgeschichten schon durch den Reiz des Kontrastes, und ihre Form mußte durch die objektive Darstellung doppelte Anziehungskraft ausüben in einer Welt, in der man der unfruchtbaren Beschäftigung

*) „Briefe aus dem Süden" (1841); „Paris und die Alpenwelt" (1846); „Eine Reise nach Wien" (1848).

mit den gestaltlosen Träumen und Neigungen des Herzens müde geworden war.

Der bedeutendste und berühmteste dieser Autoren ist Berthold Auerbach aus Nordstetten im württembergischen Schwarzwalde (geb. 1812, lebte längere Zeit in Dresden, jetzt in Berlin). Ein Israelit, wie Heine und Börne, bei welchem aber die bekannte Schärfe des Denkens und Witzes, welche seinem Stamme eigen ist, sich nicht mit fragmentarischen Blitzen begnügte, sondern nach plastischer Bestimmtheit der Darstellung strebte und sich überdies mit zahlreichen Elementen des deutschen Gemütslebens versetzte, die wohl mehr aus einer scharfen Beobachtung auch des innerlichen Lebens hervorgegangen waren, als aus einer Sympathie des Herzens mit den dargestellten Zuständen der Empfindung. So war diese Schärfe des jüdischen Verstandes latent in allen Schriften Auerbachs, ohne sich, wie bei Börne und Heine, schlagend und blendend vorzudrängen. Sie zeigte sich in der Schärfe der Konturen, in manchen Wendungen des Dialogs, welche zwar dem Volke abgelauscht, aber doch zu einer herben Kraft gesteigert waren, ja, in einem zwar sehr versteckten, aber doch sichtbaren Grolle nicht bloß gegen das moderne Regierungssystem, sondern auch gegen viele Erscheinungen, welche dem christlichen Leben angehören. Ein gesunder Trieb des Denkens und Empfindens, sowie jene Schärfe der Beobachtung mochten den Dichter allmählich auf ein Gebiet hinführen, das einem praktischen Streben nahe lag und sich noch dazu einer beliebten arkadischen Beleuchtung erfreute, wenn auch sein Naturell mehr reflektierend, als naiv war und sich erst gewaltsam vieler schwerfälligen Bildungselemente entlasten mußte, um mit scheinbarer Unbefangenheit in den Strom des Volkslebens unterzutauchen. Auerbach ist ein Spinozist; er hat nicht nur Spinozas Werke übersetzt, er hat auch den großen Denker zum Helden eines Romanes*) gemacht, welcher sich nicht bloß durch die plastische Darstellung des jüdischen Lebens und seiner eigentümlichen Sitten auszeichnet, sondern auch den strengen Charakter des großen Philosophen in würdiger Weise schildert und seinen Lebensgang mit ansprechender Klarheit darlegt. Dieser Roman: „Spinoza" war der erste Teil des „Ghetto," der jüdischen Walhalla, deren zweiter**) ein Lebensbild des bekannten epigrammatischen Breslauer Dichters Ephraim Kuh mit manchen fesselnden humoristischen und tragischen Episoden enthält. Wie kommt nun unser Spinozist zum kühnen Sprunge aus dem Ghetto in ein idyllisches Dorf-

*) „Spinoza" (2 Bde., 1837; neue Auflage 1854).

**) „Dichter und Kaufmann" (4 Bde. 1840).

chen im Schwarzwalde, um welches vielleicht manche Jugenderinnerungen, sein eigenes Gemüt anregend, schwebten? Wie verschieden war die Aufgabe, ein naives Volksleben zu schildern, von der bisherigen Gewöhnung des Autors, das persönliche Lebensbild eines Denkers gleichsam aus dem Geiste seiner Werke heraus zu gestalten oder die sozialen Verwickelungen zu zeigen, in welche das Leben eines scharfen, satirischen, reflektierenden Dichters gerät! Welche Berührung hat der starre, bewegungslose Spinozismus, dessen Ethik nur ein Evangelium der Notwendigkeit ist, mit dem gemütvoll innigen Leben des deutschen Volkes, das unter der Herrschaft moralischer und christlicher Gebote steht? Die Beantwortung dieser Frage wird uns zugleich zeigen, in welchem Geiste Auerbach seine Dorfgeschichten schrieb. Auerbach ist und bleibt auch als Volksschriftsteller ein Spinozist. Der Spinozismus wird sich wenig ersprießlich zeigen für die Auffassung des geschichtlichen Geistes; aber wo es gilt, bestehende Zustände in ihrem verständigen Zusammenhange zu schildern, die Verhältnisse durch eine eherne Kette von Ursachen und Wirkungen an einander zu schmieden, die Menschennatur mit den angeborenen Triebfedern ihrer Handlungsweise, gleichsam mit ihren inneren Rädern und Gewichten wie eine Schwarzwälder Uhr auseinander zu legen und nachzuweisen, warum sie so gehen und schlagen muß und nicht anders schlagen kann, zugleich aber eine pantheistische Poesie der Natur und ihres gesetzmäßigen Waltens, um das Leben und Treiben der Menschen hinzuhauchen: da ist jene Lehre der Substanz, die ihr eigener Grund ist, an ihrem Platze, da kann sie die dichterische Beseelung fördern und ihr den Reiz jener großen, einleuchtenden Wahrheit geben, der ihren eigenen unerbittlichen Konsequenzen beiwohnt. Das Leben des Volkes auf dem Lande, das noch unberührt alte Traditionen wahrt, deren Genesis sich mit Klarheit nachweisen läßt, das nicht durch höhere, forttreibende Ideen der Kultur, deren geistererfassende Kraft für einen Anhänger der blinden Naturnotwendigkeit etwas Unheimliches haben muß, aus seinen gewohnten Geleisen gerissen wurde, bietet der spinozistischen Auffassung die willkommensten Handhaben, und mit Andacht versenkt sich ein Spinozist in diese still waltende Notwendigkeit des Volkslebens, in diese kernhaften, klaren, abgeschlossenen Gestalten, die auf dem ewigen Grunde der Substanz sich an so sichtbaren Fäden des zwingenden Gesetzes bewegen! Klar zeichnet die Beobachtung das Genrebild hin; es wird befriedigen, wo es harmonisch ist; aber jeder Dissonanz fehlt die Auflösung und Versöhnung. Denn eine Gestalt, welche die Kette ihrer Entwickelung in Form des Brauches, der Sitte, des angeborenen und gewordenen Charakters unlösbar nachschleppt, kann in einem Kampfe

nur brechen, aber nicht biegen und muß wandelungslos untergehen. Darum diese Tragödien des Bauernstolzes, der Kontraste zwischen Bildung und Unbildung in Auerbachs Dorfgeschichten! Es sind alles starre Charaktere, hingezeichnet auf die ewige Nacht der spinozistischen Substanz, unfähig der rettenden Selbstbestimmung, der moralischen Freiheit, verfallen dem alten zürnenden Gotte des Judentumes, der die Sünden der Väter heimsucht bis ins tausendste Glied, und welchen Spinoza nur seiner persönlichen Majestät entkleidet hat, nicht seines unerbittlichen, Geschlechter mordenden Grolles! Darum fehlt auch diesen Auerbachschen Idyllen der arkadische Zauber Jean Pauls, obgleich sie durch Objektivität der Darstellung oft an antike Muster, an Theokrit und Virgil, erinnern; es fehlt jene Andacht des Gemütes, welche das Kleinste heiligt, jenes Hineinfühlen in die Seele des Alls. Die äußere Welt steht vor uns in festen, sicheren Umrissen, in jener scharf abgegrenzten Klarheit, welche den träumerischen Spielen der Phantasie wehrt; aber Geist und Herz des Menschen gibt sich nicht dem harmonischen Zauber der Natur hin, sondern beschäftigt sich nur mit dem Kampfe berechneter Interessen, mit Verwickelungen, die sich meistens auf den prosaischen Nutzen zurückführen lassen. Eine wenig poetische Messe der Interessen wird in den Auerbachschen Arkadien abgehalten. Der egoistische Bauernstand ist zwar mit großer Wahrheit gezeichnet, aber es fehlt diesen Sittenschilderungen jene Wärme, jener Glanz, der nur aus einer großen Seele strömt, welche auch über das vergänglichste Spiel des Lebens ihre innere, aus tiefster Empfindung stammende Weihe ausbreitet. Die Menschen Auerbachs sind kalt an einander zerschellende Atome, bewegt von mechanischem Stoß und Gegenstoß; es ist ein finsterer, oft brutaler Ernst in dem, was sie wollen, und in dem, wie sie es wollen, wenn sich auch diese materiellen Fragen keines tieferen Anteils verlohnen; es fehlt diesem ganzen äußerlichen Treiben ein sittlicher Mittelpunkt, ein Mittelpunkt des Gemütes, eine warme Beleuchtung von innen heraus. Wir wollen damit nicht in Abrede stellen, daß viele psychologische Entwickelungen mit großer Wahrheit dem Leben abgelauscht sind, daß die Charaktere markig hervortreten, daß die objektive Darstellungsweise Auerbachs, wie auch der Erfolg lehrte, die subjektiven Ueberstürzungen aufs wirksamste unterbrach; was wir vermissen, ist jene Wärme der Humanität, die unseren klassischen Geistern eigen ist, welche die einzelnen Menschen nicht als spröde zerspringende Punkte der bewegungslosen Substanz darstellt, sondern in jedem einzelnen die freie, bewegende Kraft achtet und die Kämpfe des Lebens überhaupt in einer idealen Beruhigung aussöhnt.

Auerbachs „Schwarzwälder Dorfgeschichten“, (4 Bde., 1843 bis

1854) haben ein großes Publikum gefunden und einen europäischen Ruf erworben. Die Darstellung dieses Autors hat ein markiges Gepräge und strebt mit jeder neuen Serie Dorfgeschichten immer mehr aus dem Fragmentarischen heraus nach einer künstlerischen Totalität. Sie beginnen mit Genrebildern und enden mit Tragödieen des Volkslebens. Auerbachs Stil ist frei von jeder Ueberschwenglichkeit, gemessen und gediegen, ohne lyrischen Aufschwung, ohne phantastische Würze, ohne hinreißende Wärme, aber von plastischer Rundung, von gesunder Tüchtigkeit, klar und mühelos, auch wo es Einzelnheiten der Technik und Oekonomie zu schildern gilt. Die Sinnes- und Ausdrucksweise des Volkes ist meistens getroffen, oft aber durch Reflexionen unterbrochen, die eine fremdartige Beimischung hinzubringen. Es sind nicht Reflexionen eines Dichters, dessen Gemüt die Handlung überfliegt; es sind Reflexionen eines Sittenmalers, eines Beobachters, die, ebenso nüchtern wie wahr, gleichsam wie ein scharfer Keil in die Lücken der Handlung hineingeschoben werden. Wo der Autor selbst sich diesen Reflexionen hingibt, da folgt ihm der Leser williger, vielleicht erfreut über die kurze Störung, die ihn auf Augenblicke aus der engen Welt dieser bäuerlichen Interessen heraushebt; wo er sie aber seinen Gestalten in den Mund legt, da erscheinen sie oft fremdartig; man merkt ihnen die Herkunft aus anderen Lebenskreisen an; es sind nicht alles Feldblumen, sondern auch manche Blüten aus den Treibhäusern der Bildung, die sich im Knopfloche der schwäbischen Bauern seltsam genug ausnehmen. Doch auch selbst der naive Ton, in welchem sie sprechen, hat hin und wieder etwas Süßliches, und es verkleiden sich Gedanken in diesen volkstümlichen Dialekt, denen unter der zugeknöpften Jacke ein vornehmer Ordensstern blitzt. Ein selbstständiges Fest gibt sich diese Reflexion im „Lauterbacher," einer Erzählung, deren Held ein gebildeter Schullehrer ist, dessen Tagebuch nicht bloß eine Chronik einfacher Lebensereignisse enthält, sondern auch eine Sammlung beschaulicher Betrachtungen über das Volksleben, in denen sich hin und wieder aus der traulichen Furche eine Lerche des Gemütes wirbelnd zum Himmel erhebt. Im übrigen enthält die erste Serie der Dorfgeschichten nur einfache, ernste und humoristische Charakterskizzen, deren Hauptwert in der sauberen Ausführung besteht.

Bedeutender werden die Dorfgeschichten, wo der Gegensatz des Dorf- und Stadtlebens, der Natur und Kultur, des naiven Empfindens und einer vielfach vermittelten und beleuchteten Gefühlswelt hervortritt, wie besonders in der „Frau Professorin," in welcher Erzählung die Liebe des Künstlers zum Naturkinde mit großer psychologischer Feinheit in ihrer wechsel-

vollen Entwickelung dargestellt ist. Ein ähnlicher Kontrast spielt in die ebenfalls dramatisch bewegte Erzählung: „Ivo der Hajrle" hinein.

Die ausgeführtesten und geschlossensten Kompositionen bietet uns der vierte Band der Dorfgeschichten, und unter diesen nimmt „der Lehnhold" die erste Stelle ein, nicht bloß weil sich hier das dramatisch Lebendige zum tragisch Ergreifenden steigert, sondern auch weil staatswirtschaftliche Fragen von Bedeutung mit in den Kreis der Motive gezogen sind, welche den Fortgang der Handlung bestimmen. Es handelt sich nämlich um die Frage der Erbteilung bei bäuerlichen Gütern. Der alte Lehnhold vertritt die starre Ueberzeugung, daß das Heil des Bauernstandes und seiner eigenen Familie nur auf der Ungeteiltheit des Besitzes beruht, während sein Sohn Alban, den die revolutionäre Propaganda bei ihrem Marsche durch den deutschen Südwesten gestreift hat, für die Teilung des Gutes stimmt. Es handelt sich überdies um die Frage, ob Majorat oder Minorat, ob der ältere oder jüngere Sohn das Gut überkommen solle, eine Frage, die der alte Lehnhold wechselnd nach der wechselnden Stimmung, beantwortet. Die Nebenbuhlerschaft zwischen den beiden Brüdern, welche der Zufall zum mörderischen Konflikte steigert, ist mit feinen, treffenden Zügen in ihrem Werden und Wachsen, in ihren versöhnlichen Zwischenspielen, in ihrem blutigen Ausgange geschildert. Die Idee des unteilbaren Grundbesitzes ist die finstere Parze, welche den Faden dieser Erzählung spinnt und zerschneidet; sie ist das Schicksal dieser nationalökonomischen Tragödie. Auerbach bekundet hier eine große Kunst der Motivierung; jeder Zug und Gegenzug ist durch mehrere Figuren gedeckt; die scheinbar gleichgiltigste Einzelnheit steht in einem erst später begriffenen Zusammenhange mit der Entwickelung des Ganzen. Ebenso solid wie die Motivierung ist die Schilderung; es begegnet uns manche ansprechende Episode einer ländlichen Georgica, manche humoristische Schilderung volkstümlicher Feste, mancher Charakterzug, der ein drastisches Licht auf das ganze Bild wirft. Der „Lehnhold" selbst ist ein gekniffener Immermannscher, ein starrer Hebbelscher Charakter, ein Vertreter der alten, versteinerten Bräuche, des ehrwürdigen Großbauertums. Trotz aller dieser Vorzüge macht die Erzählung keinen wahrhaft künstlerischen Eindruck, denn sie schließt wie ein grelles Nachtstück, und so sehr die Steigerung gewahrt ist, die wachsende Erhitzung, so fehlt dem Ganzen doch jede Versöhnung, und dieser Zusammenstoß starrer, ihren materiellen Interessen zugewendeter Charaktere, in denen das Licht der Liebe und der Pietät nur trübe flackert und rasch erlischt, erregt keine wahrhaft humane Teilnahme. Diese Erzählung ist, wie so viele andere Auerbachs, nicht aus dem Gemüte entsprungen, sondern

aus dem kritischen Verstande, welcher die Geberden des Gemütes scharf abgesehen hat und glücklich nachahmt; sie ist ein Beitrag zu einer Physiologie des bäuerlichen Lebens, aber ohne jenen poetischen Reiz, welcher eine markige Gestaltungskraft umfließen muß, wenn wir uns nicht an ihren Ecken und Kanten stoßen und dabei vergebens nach den Wellenlinien der Schönheit sehnen sollen.

Wo der Verfasser im Gegensatze gegen diese harten Charaktere zarte und sentimentale Dorfgestalten schildert, wie in der Erzählung: „Barfüßele“ (1856), da muß wieder die Naturwahrheit leiden; denn der Salon, der Hauptkonsument der dorfgeschichtlichen Produktion, läßt sich diese barfuß gehenden Frauenzimmer vom Dorfe nur dann gefallen, wenn der Autor vermittelst eines künstlichen Röhrenwerkes so viel Gefühlsschwelgerei und Weinerlichkeit in sie hineinpumpt, daß man sie allenfalls für verkleidete Salondamen halten könnte. Es ist nur eine nichtssagende Phrase, der Dichter suche das allgemein Menschliche, das sich überall gleich bleibe. Man würde jeden auslachen, der hinter den Naturlauten der Pescherähs eine tiefe psychologische Weisheit suchen oder, um eine naturwahre Empfindung zu schildern, die Liebe des Feuerländers zur feuerländischen Jungfrau malen wollte, selbst wenn er, um einen realistischen zeitgemäßen Anstrich zu gewinnen, seinen Roman auf die Falklandsinseln hinüberspielte und die Erbeutung des „Guano“ als landwirtschaftliche Episode mit weiter Kulturperspektive mit hinein verwebte. Nun, ist es denn etwas Anderes, wenn ein Autor eine Dorfmagd mit allem möglichen Flittergolde der Empfindung ausstaffiert? Ist dies Natur und Wahrheit, oder ist es nicht eine neue Pegnitzschäferei und Geßnerei, ein dick aufgemaltes Rot der Gesundheit, unter dem alle möglichen hysterischen Zufälle lauern? In dieser mehr sentimentalen Dorfgeschichte fehlt die Sicherheit des Stiles und Tons, die Auerbach sonst besitzt. Dörfliche Schilderungen und psychologische Betrachtungen gehen so unvermittelt nebeneinander, wie die Gewässer zweier Ströme, die sich nicht vermischen. Will man sich einmal auf dem idyllischen Bauerngaul festsetzen, so erhält man einen philosophischen Rippenstoß, daß man aus dem Sattel taumelt! Will man sich dem psychologischen Gedanken hingeben, so wird man durch das gemütliche Gackern irgend einer Dorfhenne aus seinen beschaulichen Betrachtungen aufgestört. So klingt der Stil bald wie das Gekratze einer Dorfgeige, bald wie die manierierte Leistung eines Kammer-Virtuosentums. „Barfüßele“ ist ein armes Dorfmädchen, anfangs Gänsehirtin, später Hausmagd bei einem Bauer, und sie heiratet am Schlusse einen reichen Bauerssohn, der um die Tochter ihrer Herrschaft freit. Der Konflikt be-

ruht nicht auf irgend welchen Eigentümlichkeiten des ländlichen Lebens, sondern auf dem Unterschiede der Stände, der ganz einfach auf die niedrigsten Stufen der sozialen Leiter verlegt ist. Wir sind darüber gerührt, daß der reiche Bauerssohn zur armen Magd herabsteigt, wie uns die Liebe des jungen Bayernherzogs zur schönen Agnes Bernauerin rührt. Aber Auerbach hat von seiner dramatischen Feindin, der Birch-Pfeiffer, das Wohlthuende versöhnlicher Ausgänge gelernt, und so erobert der kühne Freier, der über die Kluft der Stände fortvoltigiert, am Schlusse den elterlichen Konsens und Segen. Nach einigen dorfgeschichtlichen Trauerspielen gibt Auerbach in „Barfüßele" wieder ein bäuerliches Rührstück, das an Erfindung nicht sonderlich reich, wohl aber im einzelnen durch manches treffende Natur- und Genrebild, manche richtige Beobachtung, manches ergreifende Gefühlselement ausgezeichnet ist. Die Geschichten: „Joseph im Schnee" (1860) und „Edelweiß" (1861) sind etwas einheitlicher in der Grundstimmung als „Barfüßele"; doch wiegt auch in ihnen ein oft an das Sentimentale streifender Gefühlsausdruck vor. „Nach dreißig Jahren, neue Dorfgeschichten" (3 Bde., 1876), zeigen uns den Dichter von keiner neuen Seite; sie klingen zum teil an die früheren an; ja die „Frau Professorin" erhält in ihnen eine Fortsetzung. „Brigitte" (1880), hat bei manchen anheimelnden Zügen doch etwas Manieriertes; sogar die Neigung zu Sensationsmotiven verleugnet sich nicht darin.

Auerbach wandte sich schon im Jahre 1852 in seinem Roman: „Neues Leben" (4 Bde.), umfassenderen Schöpfungen zu; doch fand dieser erste Versuch auf dem Gebiete des sozialen Zeitromans keinen Anklang, desto größeren Erfolg hatte die Wiederholung dieses Versuches in dem Roman: „Auf der Höhe (3 Bde., 1865), dem ein anderer: „Das Landhaus am Rhein" (4 Bde., 1869), nicht allzu lange darauf folgte. Die Dorfgeschichte ist in diesen Romanen nicht preisgegeben, sondern namentlich in dem ersteren, als gleichberechtigtes Moment der Handlung mit aufgenommen.

In dem Roman „Auf der Höhe" ist die Darstellung hin und wieder, wo sie einen idealen Aufschwung nimmt, angekränkelt von einer Sentimentalität, welche gegen die derbe Wahrheit der mehr realistischen Partien auffallend absticht. Denn auch die letzteren bieten einzelne Stellen, wie z. B. gleich die Ammendiätetik am Anfange des Werkes, welche aus aller Poesie herausfallen. Dennoch hat der Roman im ganzen eine künstlerische Haltung; Weltleben und Idylle gehen mit flüssiger Dialektik ineinander über. Die Heldin ist die schöne Gräfin Irma, welche mit dem König ein ehebrecherisches Verhältnis hat, dafür aber, als eine etwas auf die

Spitze gestellte Katastrophe der Welt ein Recht gibt, sie für tot zu halten, in tiefster dörflicher Zurückgezogenheit namenlos jahrelange Buße thut. Das Tagebuch, das in dieser Idylle „auf der Höhe“ führt, ist reich an tiefen Gedanken und Empfindungen von einer pantheistischen Färbung. Die Heldin der Dorfidylle ist die Königsamme Walpurga, eine jener naiven Kernnaturen, wie sie Auerbachs Muse liebt, die aber mit ihrem losplatzenden Mutterwitz oft ins Superkluge verfallen. Sonst sind die Schilderungen aus dem Dorfleben recht anschaulich und frisch, ohne die Uebertreibungen der Ueberbildung, wie wir sie in den Dorfgeschichten dieses Autors finden. Indem hier die schöne Irma, die Magdalena von der Alm, den reflektierenden Chor der Tragödie spricht, sind die Inkonvenienzen von selbst vermieden. Der Stil des Werkes ist mit wenigen Ausnahmen, wo er ins Manierierte verfällt, rühmenswert. Was den neueren, minder gelungenen Roman: das „Landhaus am Rhein“ betrifft, so zeigt es sich unverkennbar, das die überlegene Beherrschung eines, in eine größere Zahl von Bänden ausgesponnenen Stoffs dem Dichter fehlt, ebenso wie die Gabe leichter Erzählung, welche ein bequemes Behagen der Leser hervorruft und von Kapitel zu Kapitel ihre Teilnahme unmerklich mehr gefangen nimmt. Auerbach ist in erster Linie Lebensphilosoph, der Roman ist ihm nur die zufällige Form für Ablagerung seiner Gedanken; doch die Ungunst, die bei solcher Auffassungsweise dem bloß erzählenden Moment zu teil wird, rächt sich an dem Erzähler, dessen Faden sich nicht leicht abspinnt, sondern fortwährende Verknotungen zeigt, mag auch philosophische Weisheit diese Knoten geknüpft haben.

Dieser Roman verrät noch mehr als der vorausgehende die Unlust des Autors, sich in medias res einer spannenden Erzählung zu stürzen. Ihm kommt es zunächst mehr darauf an, ein pädagogisches Problem zu lösen. Wie erzieht man den Sohn eines Millionärs? Diese Frage wirft der Autor in den ersten Bänden auf, und er sucht sie zu beantworten, indem er zum Mentor seines Telemach einen Idealisten macht, der gleichzeitig das Hauptmannspatent und das Doktordiplom besitzt und dem Zögling, dem jungen Roland, ebenfalls einen edeln Charakter gibt und schwärmerische Anhänglichkeit an den Lehrer. Gleichwohl wird der Fortgang der Erziehung durch Ereignisse unterbrochen, die man nur zum Teil zu den ungewöhnlichen rechnen darf. Erich Donay, der Lehrer, verliebt sich in Manna, die Tochter vom Hause, die schon halb dem Kloster geweiht ist, und indem er so die Romanpflicht jedes guten Hauslehrers erfüllt, wendet er seine Gedanken und Empfindungen etwas mehr von den Planen und Zielen der Erziehung ab, als man anfangs von einem so begeisterten Pädagogen

erwarten durfte. Auch wird der regelmäßige Lehrkursus durch allerlei Vergnügungen, Besuche und Badereisen fortwährend unterbrochen, sodaß man für die eigentliche Schulbildung des jungen Roland kein günstiges Vorurteil hegen kann. Da er indes im ganzen Verlauf des Romans kein Examen zu machen braucht, so dürfen wir uns hierüber beruhigen.

Die ungewöhnlichen Ereignisse, welche in die Zirkel der pädagogischen Weisheit brechen, geben auch dem anfangs schläfrigen Fortgang der Romanhandlung mehr Schwung und Spannung; sie erfüllen die Aufgabe des Romans, durch das Geheimnisvolle anzuziehen, durch das Abenteuerliche zu fesseln, durch Verwickelungen, welche die Prosa des gewöhnlichen Lebens durchbrechen, einen starken Reiz auszuüben, durch gewaltsame Katastrophen zu erschüttern. Auch der beste Autor kann hier das Kriminalistische nicht vermeiden; er wird etwas von dem roh Stofflichen der Seeräuberromane mit in seine Darstellung aufnehmen müssen; denn das alltägliche Leben bietet doch zu wenig Romantik. Auerbach hat sich einen Haupthelden gewählt, um den von Haus aus der Schleier des Geheimnisses weht. Der reiche Millionär, der Besitzer der Villa Eden, Sonnenkamp, erscheint als der moderne Titane des Egoismus. Im Besitz eines unermeßlichen Vermögens, das er seiner nichtsachtenden Bravour im Gelderwerb verdankt, wird er noch von dem Ehrgeiz gequält, den Adel durch die Gunst seines Fürsten zu erlangen. Die Schleichwege, die er einschlägt, führen zum Ziel; aber im letzten Augenblick, als er schon bei dem Fürsten Audienz erhalten hat, um das Diplom zu empfangen, tritt die Vergangenheit, eine mit schmachvollem Makel behaftete Vergangenheit, dazwischen. Sonnenkamp war Sklavenbesitzer, eine Eigenschaft, die er ja mit den vornehmsten Baronen der Südstaaten teilt und die ihn deshalb nicht schänden kann; aber er war auch Sklavenhändler und Sklavenmörder, indem er einmal eine Fracht Sklaven ins Meer warf, als ihn ein feindliches Schiff verfolgte. Damals biß ihn ein Häuptling, der sich zur Wehr setzte, ehe er in die Fluten geschleudert wurde, in den Daumen, und eben dieser Häuptling ist der Leibmohr des Fürsten, der wie ein wildes Tier über den Adelskandidaten herfällt, nachdem die Zeitungen im letzten Moment seine Vergangenheit enthüllt hatten und der Fürst noch zur rechten Zeit den Mißgriff unterläßt, einem so zweideutigen Mann den Adel zu erteilen. Durch diese Vorgänge ist Sonnenkamps Ruf in Europa erschüttert; er setzt zwar noch ein Ehrengericht ein, das über seine Vergangenheit entscheiden soll; doch er verteidigt sich vor demselben mit höhnischer Ueberlegenheit, und begibt sich dann, an der Seite der genialen Gräfin, die er vom Totenbett ihres Gatten entführt, nach Amerika, um am Sezessionskriege im Lager der Südstaaten sich zu

beteiligen: ein Kampf, in welchem er und die ebenso egoistische Gräfin untergehen, eine Titanide mit genialem Anflug, innerer Unbefriedigung und gleicher Weltverachtung.

Im entgegengesetzten Lager der Nordstaaten kämpfen Roland und Erich, welcher die klösterliche Manna, die am meisten poetische Gestalt des Romans, dem Leben und der Liebe gerettet hat. Der Bau des Ganzen leidet darunter, daß diese letzten Kämpfe in Amerika nur fragmentarisch in einer Art von brieflichem Appendix behandelt sind, während das hohe historische Interesse derselben, welches auch die Hauptprobleme des Romans aus einer mehr doktrinären Beleuchtung auf die große Weltbühne geführt und in ihre Kämpfe verwickelt hätte, eine mindestens gleichmäßig ausführliche Behandlung verdiente, wie sie die europäischen Privathändel in dem Werke finden.

Im übrigen verleugnet der Roman nirgends die Feder eines geistreichen Schriftstellers; die Natur- und Volksbilder aus den Rheinlanden sind mit poetischem Duft und vieler Lebenswahrheit ausgeführt; die Reflexionen und Gespräche atmen philosophischen Geist und Tiefsinn; die Charaktere sind mit ansprechender Farbengebung und feinfühliger Kontrastierung nebeneinander hingestellt, und selbst eine duftige Elfenpoesie schlägt in dem geheimnisvollen Waldabenteuer des jungen Roland ihr märchenhaftes Auge auf*).

Diese größeren Schöpfungen bewiesen, daß es dem Autor weder an einem klaren und festen Verstande, noch an künstlerischer Besonnenheit fehlt, und daß ihm an Sicherheit der Zeichnung, an plastischer Rundung, an geschickter Handhabung geheimer Federn des Seelenlebens, welche die Handlung hervorschnellen, wenig neuere Autoren überlegen sind, — aber daß ihm auch jene hinreißende Begeisterung, jene dichterische Wärme, jene ideale Gesinnung fehlt, welche die selbstgeschaffenen Gestalten und Begebenheiten verewigt ins Herz des Volkes senken. So aber verschlingt sie rasch wieder der Abgrund der spinozistischen Substanz, eines dumpfen Pantheismus, der diese Menschengebilde gleichgiltig zurücknimmt in seinen Schoß.

Das letzte Werk Berthold Auerbachs, das Familiengemälde: „Waldfried" (3 Bde., 1874), wird allen denjenigen eine schmerzliche Enttäuschung bereiten, welche mit den Ansprüchen eines Romanlesers an die Lektüre desselben gehen. „Lasciate ogni esparanza voi che entrate", kann

*) Auerbachs „Gesammelte Schriften" (20 Bde., 1851—59, 2. Gesamtausgabe. 22 Bde., 1863—64).

man diesen mit vollem Recht zurufen; denn wer eine an dem Faden der Erzählung fortlaufende Handlung erwartet, kann hier nicht auf seine Kosten kommen. Wir haben Tagebuchblätter vor uns, Selbstbekenntnisse; doch auch in dieser Form, wie in der Briefform läßt sich ein Knoten schürzen und lösen, lassen sich spannende Verwickelungen darstellen, wenn die Einheit des Interesses für den Helden gewahrt bleibt. Darauf hat aber Auerbach von hause aus verzichtet. Waldfried ist ein Familienvater, der nur in seinen Töchtern, Söhnen, Enkeln und Urenkel lebt, während, was ihm selbst zustößt, auf die eine Thatsache beschränkt bleibt, daß er fast einmal Minister geworden wäre, ein Ereignis, bei dem man heutigentags weder an Richelieu noch an Mazarin zu denken pflegt. Waldfried ist überdies Land- und Forstwirt und unterrichtet uns in seinen Mußestunden über junge Forstkulturen und ähnliche Gegenstände, über die man in Tharandt und Neustadt-Eberswalde Kollegien zu lesen pflegt. Dann ist er noch ein wackerer Patriot, und gerade die Wärme seiner patriotischen Gesinnung, die sich in dem letzten Kriege und bei dem Siegeszuge von Berlin offenbart, gibt einigen Blättern dieser Aufzeichnungen ein wärmeres Kolorit. Dies gilt auch von seinen Empfindungen bei dem Tode seiner treugeliebten Lebensgefährtin, sowie auf manchen andern Blättern sich jene philosophische Weltanschauung ausprägt, die in ihrer Versenkung in die Notwendigkeit des Alls unser Gemüt unwillkürlich gefangen nimmt.

Doch diese Ergüsse warmen Gefühls, diese Offenbarungen edler Bildung können uns nicht darüber täuschen, daß das Familiengemälde Auerbachs im ganzen eine unerquickliche Lektüre ist. Die Erlebnisse der einzelnen Familienglieder gehen nach allen Gegenden der Windrose auseinander, und die Zahl derselben ist eine so große, daß das Interesse auf das Aeußerste zersplittert ist und man wie im Schilderhäuschen steht, um bei jedem Vorkommenden immer von neuem den Ruf: „Wer da?“ ertönen zu lassen. Der Autor gönnt uns kaum die Ruhe, irgend ein Bild zu fixieren oder wenigstens unserer Teilnahme und Sympathie so nahe zu rücken, daß wir es gleich bei seinem Erscheinen mit Wärme begrüßen. Meistens muß ein Akt der Besinnung vorausgehen, ehe wir uns sagen können: das ist ja Ludwig oder Julius! Am interessantesten sind noch die abenteuerlichen Schicksale von Ernst dargestellt; doch auch in ihrer Darstellung herrscht das fragmentarisch Zersplitterte vor; man muß sich jeden solchen Lebenslauf aus einer Reihe von Bruchstücken zusammensuchen, und so werden auch die Sensationsmotive in ihrer Wirkung verkümmert. Alle Wirkung epischer Dichtung geht aus der Allmählichkeit im ununterbrochenen Gange der

Ereignisse hervor; nur in ihr ist das Wachstum unserer Teilnahme begründet. Hiergegen sündigt das neue Werk Auerbachs von Anfang bis zu Ende. Selbst der psychologische Tiefblick in der Charakterzeichnung, der sich hier und dort in glücklicher Intuition offenbart, kann bei dieser notizenhaften Darstellungsweise nur mit plötzlichem Aufleuchten die Charaktere erhellen, ohne uns für sie zu erwärmen.

Hierzu kommt ein Stil, der in lauter aneinandergereihten kurzen Sätzen besteht, die sich oft wunderbar vielsagend vorkommen, indem jeder auf sich selbst steht und irgend welchen Anschluß verschmäht. Es liegt in diesem Stil eine gewisse Selbstüberhebung, eine Koketterie mit dem Lapidarischen, und jeder Satz scheint uns zu sagen: „Seht, wie ich von Prägnanz schwelle!" Lauter Zeigefinger, wie sie vor wichtige Annoncen hingestellt werden! Wozu es aber dieser Stil oft bringt, ist eine forcierte Naivetät und hinter seine so vielsagenden Ausrufungszeichen setzt der Leser ebenso viele Fragezeichen. Durch diesen Stil wird die ganze Darstellung zerhackt, das Kompositionslose des ganzen Werkes tritt auch in der Art und Weise der stilistischen Einkleidung hervor. Auerbach hatte die Absicht, die Geschicke unseres Vaterlandes seit 1848 sich in den Geschicken einer Familie spiegeln zu lassen und besonders die Ereignisse, welche die Einheitsbewegung in Süddeutschland hervorrief, darzustellen. In bezug auf die letzteren enthält „Waldfried" allerdings manche lesenswerten Aufzeichnungen; doch wir würden dieselben ebenso gern in einem publizistischen Werke gelesen haben. Für die Stillosigkeit unseres modernen deutschen Romans ist der „Waldfried" ein schlagender Beweis; kaum würde sich eine andere Nation das Haché von Zeitungsartikeln, Dorfgeschichten, politischen Betrachtungen und häuslichen Ereignissen als einen Roman vorsetzen lassen.

Naiver und volkstümlicher als Berthold Auerbach, ist Jeremias Gotthelf (Pfarrer Albert Bitzius zu Lützelflüh im Kanton Bern, gest. 1855), ein echter Dorfgeschichtenschreiber, der frisch aus seiner dorfpastorlichen Praxis heraus die Kniestücke seiner Helden entwirft und dabei nie vergißt, ihr ganzes Sonn- und Werkeltagskostüm bis auf ihre „Kühdreckhosen" aufs genaueste anzugeben. Wir haben hier freilich keine idealisierten Geßnerschen Schäfer, keine arkadischen Staffagen; wir sehen hier den Knecht, den Bauer, wie er leibt und lebt. Einige nicht unansehnliche deutsche Kritiker gerieten außer sich vor Entzücken über „Uli den Knecht" und „Uli den Pächter". Welche frische, derbe Kraft, welche realistische Zeichnung, welche Gesundheit, welche Wahrheit! Das ausgemergelte litterarische Deutschland wurde hingewiesen auf diese kraftvollen Gestalten

des Volkslebens, wo seine blasierte Muse sich Erquickung holen konnte. Die Homerische Objektivität der Darstellung wurde rühmend gepriesen; und in der That war der Kampf dieser Göttinnen aus dem Kuhstalle, den Gotthelf schilderte, von einer Anschaulichkeit und Wahrheit, daß mehr als ein Sinn mit oder wider Willen in Affektion gezogen wurde. Man lese z. B. in Gotthelfs Hauptwerke: „Uli der Knecht" (1846) den Kampf der beiden eifersüchtigen Mägde Uersi und Stini, welche beide den Knecht Uli lieben, und von denen die schöne Uersi der häßlichen Stini einen Streich spielte, der bei allen nicht durch die moderne Kultur verderbten Gemütern ein olympisches Göttergelächter hervorrufen muß. Uersi schleicht sich zu Uli in den Stall und schätzelt mit ihm, da

„fing es draußen an zu poltern, zu plätschern und dann so wunderlich zu tönen, es war nicht Muhen und nicht Meckern, es war beides untereinander gerührt und gerüttelt. Uersi jauchzte auf und schrie: „sie hat's, sie hat's!" lief hinaus, und Uli leuchtete nach; aus dem Hause liefen die Leute herbei, und da fanden sie Stini im Mistloch, das triefende Haupt aus der schwarzen Jauche emporstreckend und gar erbärmlich schnaubend und gurgelnd, hustend und brüllend in allen Tönen. Sie konnte nicht selbst hinaus, und niemand mochte das triefende Frauenzimmer anrühren. Die ganze Haushaltung stand ums Loch herum, niemand konnte sich des Lachens enthalten, selbst die Meisterin mußte auf die Seite, weil sie nicht mehr Meisterin ihrer Mienen war. Stini streckte beide Hände empor und begann zu fluchen. Uersi lachte immer lauter, Stini brüllte immer wüster: sie wolle es Uersi zeigen, sobald sie heraus sei; denn das Mensch und niemand anders hätte das Loch abgedeckt, daß sie auf dem Wege zum Brunnen hätte hineinfallen müssen. Während die beiden Mägde lachten und fluchten, wollte niemand zugreifen: der eine redete vom Misthaken, der andere von einer Heugabel, der dritte meinte, man solle sie mit Pulver heraussprengen. Endlich erbarmte sich der Meister, nahm einen drei bis vier Fuß langen Knebel, hielt ihn an einem Ende und gab Uli das andere, und Stini mußte nun mit beiden Händen diesen Knebel in der Mitte fassen. So hoben sie mit Anstrengung aller ihrer Kräfte Stini langsam aus dem Loch empor. Man kann sich keine Vorstellung machen, was das im Scheine der Laterne für ein Anblick war, als die von Jauche triefende Gestalt, in schwarzen Kot gehüllt, mit den roten Augen, der blauen Nase, den weißen Lippen so nach nnd nach aus dem schwarzen Loche tauchte, und schwarze Ströme nach allen Seiten aus ihren Kleidern sich ergossen,

bis sie endlich wie ein eigentlicher Drecksack auf festen Boden gestellt werden konnte" u. s. f.

Das also ist die Hippokrene für unsere Poesie!

Der gute Pastor Albert Bitzius kann indes nichts dafür, daß ein Teil der Kritik ihm das Weihrauchfaß ins Gesicht schlägt. Er schrieb seine Bauernspiegel nicht, um sich damit auf dem deutschen Parnasse zu legitimieren, er schrieb nur zu Nutz und Frommen seiner Bauern; er gab nur eine Beispielsammlung zu seinen sonntäglichen Predigten, in denen er wahrscheinlich einen Abraham a Sankta Clara in der Derbheit nicht nachzueifern wagte und so das Versäumte in seinen „Musterbüchern" nachholte! Wir wollen ihm gern zugestehen, daß er ohne moderne Tendenzen und Illusionen ist, daß seine Charaktere aus einem Gusse sind, daß er das Bauernleben bis auf die verschiedenen Arten der Stallreinigung hinab mit großer Treue schildert; daß er hin und wieder einen derben, gesunden, ja selbst erquicklichen Humor entwickelt, und daß seine Werke auch für die Heranbildung brauchbarer Dienstboten eine kräftige und wirksame Moral enthalten. Wir wollen gern zugestehen, daß einzelne Sittenschilderungen aus dem Schweizerleben, Schwung- und Ringfeste und Prügeleien, recht ansprechend sind, das einzelne Züge der Charakteristik von tüchtiger Menschenkenntnis zeugen: ja, daß dieser joviale Landpastor mit seinen bald derben, bald erhitzten Geberden, seiner bald sanften, bald fluchenden Moral, seiner bibelfesten, gegen die Aufklärung und Wühlerei wetternden Gesinnung selbst in unserer Litteratur eine eigentümliche Erscheinung ist, gegen welche der brave Voß mit seinen niedersächsischen Misthaufen noch als ein Idealist vom reinsten Wasser erscheint, und welche oft den Eindruck eines idyllischen Blumauers macht, vor dem die Grazien Reißaus nehmen. Doch indem wir dem wackeren Biedermanne unseren Händedruck nicht verweigern, können wir von der deutschen Muse nicht ein Gleiches verlangen — sie würde wenigstens dann ihren kastalischen Quell in bedenklicher Weise trüben. In ästhetischer Beziehung bleiben die Schriften von Gotthelf vollkommen wertlos, mögen ihre praktischen Vorzüge so groß sein, wie sie immer wollen. Der geläuterte Geschmack findet in Gotthelfs Schriften viel Widerwärtiges und Ekelhaftes, viel Plattes und Triviales. Gotthelf ist ein vortrefflicher Dorfkalenderschreiber; er hat seinen Donnergott immer in der Tasche und läßt ihn bei Gelegenheit hervorgucken; das Volk selbst mag in bezug auf die Hauswirtschaft, auf ein sparsames, ordentliches Benehmen, eine treue und ehrbare Gesinnung manche goldene Regeln aus diesen Büchern erlernen und wird sie mit Nutzen lesen, wenn es überhaupt billigenswert erscheinen sollte, auch seine Phantasie in den Muße-

stunden mit dem Ernste und Schmutze des Alltagsleben zu beflecken, statt sie durch eine Erhebung in freiere Regionen zu erquicken; doch weder „Uli der Knecht“ noch „Uli der Pächter“ (1849), noch Gotthelfs übrige, oft sehr matte, nichtssagende Schriften*), die zum Teile nur wirtschaftliche Arbeiten in groben Holzschnitten illustrieren, rechtfertigen den Ruf, welchen kritische Nihilisten im Vereine mit jenen unendlich „positiven“ Geistern, denen eine Muse in Holzklotzschuhen willkommener ist, als mit nackten Bajaderenfüßchen, und die gegen „den Aufkläricht“ eifern, welchen Gotthelf mit polemischen Stallbesen fortkehrt, diesem Autor verschafft haben.

Viel zarter, inniger und sinniger, als Gotthelf, aber ohne jene naturkräftigen Hebel der Darstellung, welche die Gestalten in derbster Anschaulichkeit freilich oft aus der „Mistjauche“ hervorheben, viel sentimentaler und überschwenglicher, als Auerbach, aber ohne seine plastische Klarheit, Ruhe und Gemessenheit erscheint der böhmische Dorfgeschichtenschreiber Joseph Rank (geb. 1817 zu Friedrichsthal im Böhmerwalde, lebte abwechselnd in Prag und Weimar, jetzt in Wien), ein Autor, welchem vielleicht am meisten das Jean Paulsche Ideal der Idylle vorschwebt, welcher die kleine und beschränkte Welt mit der innern Poesie des Herzens durchleuchtet, der aber dabei oft ins Verworrene und Maßlose verfällt, so liebenswürdig auch hin und wieder seine Verirrungen sein mögen. Die Vereinigung einer realistisch-tüchtigen Darstellung mit einer reichen Innerlichkeit ist dem Autor nicht überall so geglückt, daß nicht beides in einander spielend einen trüben Schein erzeugt hätte. Ein weitschweifiger, rhapsodischer Ton, der oft mit allen Glocken läutet, wo eine einfache Kuhschelle einen größeren Eindruck gemacht hätte, ist ein Hauptfehler dieser idealisierten Dorfgeschichten. Doch verrät sich in ihnen eine größere Erfindungskraft, als wir Auerbach und Gotthelf zuschreiben können; es gibt wenig so anmutig erzählte Dorfgeschichten, wie Ranks „Hoferkäthchen“, wenig so romanhaft spannende, wie sein „Schön Minnele“ (1853), wenn auch die Motivierung nicht vollkommen sauber und einleuchtend ist. Gotthelf kann nur Dorfgeschichten schreiben; er ist der Bauer in der Litteratur; bei Auerbach fühlt man den notwendigen Zusammenhang zwischen seiner spinozistischen Bildung und seinen starren Volkscharakteren heraus; daß Joseph Rank aber als Dorfgeschichtenautor auftritt, das ist ein zufälliges Einlassen einer dichterischen Natur mit beliebten und gangbaren Stoffen.

*) „Bilder und Sagen aus der Schweiz“ (6 Bde., 1842—46); „Die Käserei in der Vehfreude“ (1850); „Erzählungen und Bilder aus dem Volksleben der Schweiz“ (3 Bde., 1850—52); „Gesammelte Schriften“ (24 Bde., 1856—58).

Er tritt in „Florian," „Schön Minnele" u. a. schon aus diesen Kreisen heraus und macht die Idylle, wie Immermann, Schücking, Waldau u. a. thun, nur zum Teile des ganzen sozialen Gemäldes. Die dichterische Wärme der Rankschen Schilderung taucht zwar die Idylle in eine reichere Farbenpracht, trägt aber auch oft eine romantische Ueberreizung in ihre harmonischen Bilder hinein. In seinem Hauptwerke: „Aus dem Böhmerwalde. Bilder und Erzählungen aus dem Volksleben" (3 Bde., 1851) entwirft Rank ein provinzielles Sittengemälde in einer Reihe sich ergänzender Bilder. Das deutsche Volksleben in Böhmen, das durch seine wehmütige Isolierung einen eigentümlichen Reiz erhält, wird uns in diesen Dorfnovellen in einer charakteristischen Weise vorgeführt. Der Roman des Autors: „Achtspännig" (2 Bde., 1857) sucht ein kulturgeschichtliches Moment aus unserer Entwickelungsepoche zu veranschaulichen. Sein Held ist „der letzte Fuhrmann," welcher dem Genius des Dampfes zum Opfer fällt, aber zuletzt doch die Bedeutung einer Kulturmacht anerkennen muß. Ein markiges Charakterbild hat Joseph Rank im „Dorfbrutus" (2 Bde., 1861) gezeichnet. Auch seine Sammlungen: „Von Haus zu Haus" (1855) und „Aus Dorf und Stadt" (2 Bde., 1856) enthalten anmutige Erzählungen, wie z. B. „Behäbig."

Wie Joseph Rank, der auch ein Drama, „der Herzog von Athen," gedichtet, hat Melchior Meyr, sinnvoller und spruchreicher Lyriker und verständiger Dramatiker, neuerdings in seinen „Erzählungen aus dem Ries" (1856) und den „neuen Erzählungen aus dem Ries" (1860) der Dorfgeschichte eine besondere Pflege zugewendet und bei aller sorgfältigen, oft weitschweifigen Detailbehandlung doch ernste und humoristische Charakterbilder aus einem Gusse geschaffen. Namentlich ist der Schneider Tobias im „Sieg des Schwachen" ein höchst drolliges und doch nirgends karikiertes Bild eines Mutlosen. Auch das bayrische „Ries," dies Fleckchen Erde mit seinen eigentümlichen Landschafts- und Sittenbildern, hat Meyr mit so vieler Treue und Traulichkeit geschildert, daß man sich bald dort heimisch fühlt. Aehnlich hat sich Andreas Oppermann ein anderes Winkelchen deutscher Erde ausgesucht, den Bregenzer Wald, und dasselbe mit anmutigen Genrebildern und einer gut erzählten Dorfgeschichte illustriert*).

In diesem Bregenzer Wald tauchte ein Dorfgeschichtenschreiber auf, der sich von seinen Vorgängern dadurch wesentlich unterschied, daß er selbst dem Bauernstand angehörte, den er schilderte, Franz Michael Felder

*) „Aus dem Bregenzer Wald" (1859).

(1839—1869). Sein Hauptwerk ist „Sonderlinge. Bregenzer Wald- und Lebensbilder“ (2 Bde., 1867), in welchem er eine so vielseitige Bildung zeigt, mit politischen und religiösen Fragen, mit unsern Dichtern wie Goethe und Lenau so vertraut ist, daß man wohl annehmen darf, ihm seien auch die Auerbachschen Dorfgeschichten und andere Produktionen auf diesem Gebiete nicht unbekannt geblieben, so daß er bei seiner Erzählung bestimmte Muster für die Technik vor Augen hatte. Auch steht diese nur wenig hinter der Technik unserer vornehmeren Dorfgeschichtschreiber zurück. Wenn die erste Hälfte der Erzählung an großen Längen und an einer gewissen Unsicherheit der Komposition leidet, welche sich in Genre- und Charakterbilder ohne einen leitenden Faden der Handlung zu verzetteln droht, so ist dagegen in der zweiten Hälfte eine bis zur Katastrophe sich steigernde Spannung vorhanden, und diese Katastrophe selbst ist originell erfunden und drastisch wirksam; man könnte sie einen „Lavinenmord“ nennen. Denn der eine von zwei feindlichen Bauern läßt ein Gewehr abschießen, um durch die Erschütterung auf den offenen und gefährlichen Weg, den der andere wandelt, einen verderblichen Schneesturz herabzulocken. Dies ist einer der seltensten Knalleffekte, welche die neuere Romanlitteratur aufzuweisen hat. Auch ist er keineswegs unmotiviert und in den weitern Folgen zeigt sich die Gerechtigkeit jener „menschlichen Vorsehung,“ als welche unsere Romanschriftsteller sich geberden, indem sie, gegenüber dem oft unverständlichen Weltlauf, jeden richten nach seinen Werken.

Ein Freigeist und ein Frömmler stehen sich in diesem Roman gegenüber, beide sondern sich ab von der Menge. Der Autor nimmt für keinen Partei, wenn er auch am Schluß den ersten noch für erziehungsfähig erklärt und aus dem Lavinenschutt zu einem bessern Leben auf Erden herausgräbt, während er den letztern rettungslos zu Grunde gehen läßt. Absonderung scheint ihm verwerflich, nur gemeinsames Wirken rühmenswert, und so läßt er den Sohn des Freigeistes, der anfangs auch auf dem Isolierschemel saß, zuletzt in treuer Genossenschaft mit den andern zu tüchtigen Unternehmungen zusammenstehen. Es ist das soziale Losungswort der Association, das hier in den Bergen des Bregenzerwaldes ein Echo weckt. Die Darstellung Felders hat Vorzüge, die in der That bei einem litteraturfremden Gebirgssohn überraschen müssen. Der Stil hat bei aller volkstümlichen Kernhaftigkeit doch eine edle Haltung und verfällt nirgends in die Gotthelfsche Rohheit oder das Dialektunwesen, in welchem man hier und dort das Volkstümliche sucht; ja in einzelnen Naturschilderungen, namentlich gegen den Schluß hin, erhebt er sich zu einer

markigen Energie und dichterischem Schwung. Die Volksszenen, die Genrebilder aus Wirtshaus und Kirche, die Unterhaltungeu und Schlägereien der Bauern tragen das Gepräge der Lebenswahrheit. Auch beschränkt sich die Dorfnovelle nicht auf Feld und Stall und die Privatverhältnisse der Bauern; es spielen die religiösen Kämpfe mit herein; der ultramontane Pfarrer, der freigeistige Doktor bringen die geistigen Kämpfe in das stille Bergthal; auch die politischen Verwickelungen, die österreichischen Kriege blieben nicht unberührt. Der Bauer strebt hinaus in das Reich der Bildung. Das beweist der Feldersche Roman, während unsere Romanbauern von allen diesen Einflüssen abgesperrt werden, damit teils das reine Arkadien, teils der nackte Realismus keine Einbuße erleide. Die Charakterbilder sind übrigens auch außer den beiden Hauptcharakteren trefflich gezeichnet: der milde, tüchtige Senn, der spekulierende Ackerswirt, der verlorene Sohn Klausmelker und das Liebespaar, das nicht ohne idyllische Anmut ist. In der Schilderung der realen Verhältnisse, des Kühhütens auf der Alm, des Heuhauens, der Winterlandschaft, des Lavinenfalls schlägt natürlich der vorarlberger Poet die mehr touristischen Dorfnovellisten, die hinter den Bergen wohnen.

In Felder zeigte sich der moderne, den Unterschied der Stände ausgleichende Bildungsprozeß, welchen ein anderer Autor, der geistreiche Aesthetiker Adolf Zeising, zum Motiv seines dorfgeschichtlichen Romans: „Joppe und Krinoline" (3 Bde., 1865) gemacht hat. Die Heldin desselben ist eine feingebildete Dame, welche sich selbst erniedrigt und Magdgestalt annimmt, um den Geliebten, einen tüchtigen Bauernburschen, heiraten zu können, indem sie sich bei dem Vater desselben verdingt, und so dessen Gunst zu gewinnen sucht. Das Motiv steht etwas auf der Spitze, aber die Durchführung ist voller Leben; die Alpennatur mit ihren Bergseen und schroffen Abgründen greift lebendig in die Handlung ein und das Volksleben ist in anziehenden Genrebildern geschildert*).

Ein Autor von hervorragender Begabung, den wir schon unter den Lyrikern erwähnten, Gottfried Keller (geb. 1819, längere Zeit, bis 1876 Mitglied des großen Rates, in Zürich), der in seinem Roman: „der grüne Heinrich" (4 Bde., 1853—55, neue Ausg. 1879) die interessante, nur von Reflexionen

*) Adolf Zeising hat außerdem den Künstlerroman und den humoristischen, den ersteren mit der Feinsinnigkeit, die man von dem Aesthetiker erwarten darf, den letzteren mit einer gewissen Vorliebe für das Barocke angebaut: „Meister Ludwig Tiecks Heimgang" (1854); „Reise nach dem Lorbeerkranz, humoristisches Lebensbild" (2 Bde., 1861); „Gunst und Kunst" Roman aus den ersten Jahrzehnten unseres Jahrhunderts (3 Bde., 1865); „Hausse und Baisse" (3 Bde., 1864).

allzusehr überwucherte Bildungsgeschichte eines etwas romantischen Helden gab, reich an genialen Zügen und schönen Schweizerischen Landschaftsbildern, hat in seinem Novellencyklus: „die Leute von Seldwyla", Erzählungen (2 Bde., 1856, 3. Aufl. 1876) frisch aus dem Leben einer Schweizer Stadt heraus, sowohl originelle Humoresken geschildert wie „Pankraz der Schmoller" als auch echt rührende tragische Liebesgeschichten, wie die Perle der Sammlung: „Romeo und Julia auf dem Dorfe". Auch in den „Züricher Novellen" (2 Bde., 1877, 2. Aufl. 1879), zeigt er ein gestaltungskräftiges Talent von origineller Lebensauffassung. Der Schweizer Volksgeist, wie ihn Gottfried Keller schildert, ist allerdings von weit feinerem Gehalt als ihn die derben Volksgeschichten von Jeremias Gotthelf uns vorgeführt haben.

Mit der Pflege der Dorfgeschichte hing die Pflege des Volkskalenders zusammen, dessen Hauptnahrungsstoff die Dorfgeschichte war. Schon Auerbach hatte in wiederholten Anläufen mehrere Jahrgänge eines „Gevattermanns" herausgegeben. Pfarrer Wilhelm Oertel zu Horn auf dem Hundsrück gab unter dem Namen W. O. von Horn seit 1846 eine „Spinnstube" heraus, einen Dorfkalender mit Dorfgeschichten, den er durch „Rheinische Dorfgeschichten" u. a. ergänzte. Diese Genrebilder waren etwas weichlich und süßlich in ihrer Färbung.

Sobald die Dorfgeschichte ein Modeartikel der Litteratur geworden war, schien es unvermeidlich, daß jede deutsche Provinz und Landschaft ihre Bauern gedruckt sehen wollte, daß die verschiedensten Autoren die bekannten Bräuche des Volkes dichterisch zu verwerten strebten. So entstanden die tüchtig entworfenen Oberlausitzischen Dorfgeschichten von Ernst Willkomm, die frivolen elsässischen von Alexander Weill, die schweizerischen von Alfred Hartmann (Kiltabendgeschichten 1853), Arthur Bitter (Geschichten aus dem Emmenthal 1857), Th. Meyer-Merian u. a., die erzgebirgischen von Wildenhahn, die rheinischen von Wolfgang Müller, die norddeutschen von R. Ernst und Georg Schirges, die südbayrischen von Lentner, der sich auch in einem größeren Werke: „Ritter und Bauer" (2. Aufl., 3 Bde., 1844) etwas weitschweifig und in altfränkischem Stile, aber nicht ohne erzählendes Talent versuchte. Neben Lentner hat Hermann Schmid, ein beliebter Erzähler der „Gartenlaube," bayrisches Volksleben mit tüchtigen Strichen gezeichnet, wie er auch als Romanschriftsteller und als Dramatiker feststand auf dem Lokalboden seiner Heimat*). Die österreichische Dorfgeschichte fand gemütvolle Pflege durch August Silberstein, dessen „Alpenrose von Ischl" (2 Bde., 1866) viel Anmutendes enthält,

während „Land und Leute im Roßwalde“ (1868) eine von humanem Geiste durchwehte, historische Skizze des Lebens der Protestanten in Oesterreich ist. Silberstein, der auch in lyrischen Klängen den Ton schlichter Empfindung glücklich trifft, hat neuerdings das Gebiet der traulichen Dorfidylle verlassen und in seinem Roman: „Glänzende Bahnen“ (3 Bde., 1872) mit energischer Farbengebung und Juvenalischer Satire das Leben und Treiben in den Kreisen des Wiener Gründertums, der neu aufgekommenen haute-finance geschildert. Der Held ist ein solcher „Ringstraßenbaron,“ dessen Herrlichkeit ein tragisches Ende nimmt. Genaueste Kenntnis aller dieser Verhältnisse und eine kühn zugreifende Darstellungsweise charakterisieren den ganzen Roman, in welchem einzelne Schilderungen aus dem Leben der Börse und der Redaktionsbüreaus, sowie aus dem gesellschaftlichen Leben der Börsenbarone durch ihre rücksichtslos einschneidende Lebenswahrheit fesseln. Als steierischer Volksnovellist und Volksdichter trat Petri Kettenfeier Rosegger**) auf, ein steierischer Michael Felder voll warmen Naturgefühls, Liebe zur Heimat, ein Kämpfer für ein freieres Leben gegen die Verknöcherungen des steierschen Bauernstandes. In seinen Schriften finden sich originelle Charakterzeichnungen und psychologische Studien von Interesse.

Eine Abart der Dorfgeschichte ist die jüdische Dorf- und Stadterzählung, die in Leopold Komperts feingeistigen Kabinetsstücken eine Epoche machende Bedeutung gewonnen hat. Wie fremdartig uns auch diese Welt der Synagoge, dieser althergebrachten Sitte der Judengasse, der jüdische Zeremoniendienst in der „Jahrzeit“, Gestalten wie die „Seelenfängerin“ und „Gottes Annehmerin“ berühren mögen, es ist dem Autor gelungen, diese geistig starre Welt für uns gefühlvoll zu beleben, das allgemein Menschliche in diesen sozialen Versteinerungen hervorzuheben***).

Durch den von Heine mit übermütiger Burschenlust durchpilgerten

---

*) „Bayrische Geschichten aus Dorf und Stadt“ (2 Bde., 1864); „alte und neue Geschichten aus Bayern“ (1861); „im Morgenrot“ (2 Bde., 1864); der „Kaplan von Tirol“ (3 Bde., 1862); „das Schwalberl“ (1861); „Mütze und Krone“ (5 Bde., 1869), wohl das bedeutendste Werk des Autors.

**) „Tannenharz und Fichtennadeln“ (1870); „Sittenbilder aus dem steierschen Oberlande“ (1870); „Zither und Hackbrett“, Gedichte (1870). „Aus dem Walde“ (1874), „Aus Wäldern und Bergen“ (1875); „In der Einöde“ (1872); „Geschichten aus den Alpen“ (2 Bde., 1873); „Sonderlinge aus dem Volk der Alpen“ (3 Bde., 1875); „Streit und Sieg“, Novellen (2 Bde., 1876) u. a. Skizzen, Bilder, Novellen.

***) „Ghetto-Geschichten“ (1866); „Neue Geschichten aus dem Ghetto“ (2 Bde., 1860); „Geschichten einer Gasse“ (2 Bde., 1865).

Harz wanderte jetzt mit ernster Hingabe an Natur und Volksleben Heinrich Pröhle*), ein Autor von volkstümlicher Tüchtigkeit des Strebens und der Gesinnung, den Heine freilich für den Atta Troll des Harzes erklären würde. Im ganzen war die Einkehr in das deutsche Gemüt, das liebevolle Versenken in die heimatliche Sitte und die realistische Tüchtigkeit der Zeichnung, zu der diese Stoffe selbst führten, ein nicht unbedeutendes Ferment der modernen Litteratur, wenn es auch in einseitigen Uebertreibungen zur Unmanier und einer wenig begründeten Abneigung gegen die ideale Poesie führte.

Vierter Abschnitt.

Der See- und exotische Roman.

Heinrich Smidt. — Charles Sealsfield. — Friedrich Gerstäcker.

Das trauliche Behagen der deutschen Volksidylle wird ebenso oft, wie jährlich die vielen tausend Auswanderer beweisen, von der Sehnsucht des deutschen Gemütes in die Ferne unterbrochen. Der kosmopolitische Zug ist ihm angeboren und beschäftigt nicht nur unsere Dichter und Denker, sondern auch den Bauer hinter dem Pfluge, dem die transatlantische Welt mit ihren Wundern als ein lockendes Ziel vor der Seele schwebt. In unserer Litteratur hat die Freiligrathsche Lyrik diesen träumerischen Wanderungen der Phantasie in ferne Zonen den glänzendsten Ausdruck gegeben. Je mehr das deutsche Volk in den großen Weltverkehr trat, je mehr einzelne Reisende mutvoll auf Entdeckungen ausgingen, sei es in den arktischen Meeren oder in der Südsee, in den entlegensten Landschaften der großen nordamerikanischen Republik, deren Sternenbanner über dem breitesten Rücken des Kontinentes von einem Weltmeere zum andern weht, oder im geheimnisvollen Inneren Afrikas, wo mutvolle Kämpfer für die Ehre der deutschen Wissenschaft den Glutstrahlen der Sonne und den Schrecken unbekannter Wüsten trotzen, desto mehr mußte auch der Wandnachbar der Poesie, der deutsche Roman, müde, die Geheimnisse unseres häuslichen Lebens auszuplaudern oder der Geschichte Europas in die Kabinette der Staatsmänner und auf die Schlachtfelder zu folgen, den Farbenreichtum ferner Länder borgen. Auch das Meer, welches die Völker

---

*) „Aus dem Harze.“ Skizzen und Sagen (1851); „Walddrossel“. Ein Lebensbild (1851).

vereinigt, die Schiffahrt mit ihrer praktischen Technik und ihren bunten Abenteuern, der Kampf des Menschen mit den gefährlichsten Mächten der Natur von der schwankendsten Basis aus konnte den Mittelpunkt selbstständiger Romane bilden, und der deutsche Seeroman fand seinen Marryat in Heinrich Smidt aus Altona (1798—1867), lange Zeit Steuermann und Weltreisender im Marinedienst, zuletzt Bibliothekar im Kriegsministerium in Berlin. Man würde diesem Autor Unrecht thun, wenn man ihn zu Marryat in dasselbe Verhältnis stellen wollte, in welchem die deutsche Marine zur englischen steht. Es weht echte Seeluft in seinen Romanen. Das Seeleben stählt den Charakter, gibt ihm trotziges Selbstbewußtsein und den kecken Humor, der über den Gefahren steht, oder es veranlaßt eine kurze Einkehr des Gemütes in sich selbst, eine lakonische Andacht, hervorgegangen aus dem stets lebendigen Gefühle der Abhängigkeit, in welcher das Dasein des einzelnen von den Naturgewalten steht. Dies gibt die eigentümliche Poesie des Seelebens, die man nicht mit der träumerischen Romantik Heines oder mit allen jenen beliebigen Empfindungen versetzen darf, welche verschiedene Gemüter auf der See erfüllen mögen. So frei der Horizont des Seemanns ist, so beschränkt ist sein eigenes Reich, seine Welt — das Schiff. Hier hat jeder Nagel, jedes Seil seine kleinen und großen Zwecke; hier herrscht vollkommene Genauigkeit und Sicherheit, und diese nautische Technik mit ihren bestimmten Kunstausdrücken gibt dem Seeroman seine eigentümliche Färbung und eine unvermeidliche realistische Tüchtigkeit. Heinrich Smidt berührt gerade diese Seite der Darstellung in rühmenswerter Weise, so sehr er gegen Marryat, den Sohn einer seefahrenden und meergebietenden Nation, im Nachteile steht. Erst die Kriegsmarine, eine der neuen großen Errungenschaften Deutschlands, gibt einem Volke das Bewußtsein der Meerherrschaft und jene großen Traditionen, an denen sich ein jüngeres Geschlecht erzieht. Heinrich Smidt bemächtigte sich des einzigen Anhaltspunktes, den die patriotische Geschichte bisher einem nationalen Marinebild darbot; er schildert in seinem brandenburgischen Seeroman: „Berlin und West-Afrika“ (6 Bde., 1847) den Versuch des Großen Kurfürsten, eine brandenburgische Kolonie in West-Afrika zu gründen, und die Abenteuer jener kleinen, improvisierten Kriegsflotte; doch diese Episode unserer Geschichte macht im ganzen einen wehmütigen, ja kläglichen Eindruck, über den die geschickt entworfene Erzählung nicht hinweghelfen kann. Wie ganz anders erhebt sich in der Blütezeit der holländischen Macht das Bild des großen Admirals: „Michael de Ruiter“ (4 Bde., 1846), das uns Smidt in einer Reihe biographischer Fragmente vorführt! Weder in diesen

Hauptromanen, noch in den übrigen Seegemälden, Seemannssagen, Seenovellen, Reisebildern, Kreuz- und Querzügen dieses Autors*), noch in seinem „Loggbuch“ (3 Bde., 1844) und seiner Schilderung des „Schleswig-Holsteinschen Freiheitskampfes im dreizehnten Jahrhundert“ (3 Bde., 1851) offenbart sich eine große dichterische Kraft, eine reiche schöpferische Phantasie, eine bedeutende litterarische Physiognomie; aber die Sicherheit, Tüchtigkeit, Gesundheit, mit welcher sich dieser Schriftsteller in einer Welt praktischer Thätigkeit bewegt, deren Getriebe er uns bis auf seine kleinsten Räderchen auseinanderlegt, das förderliche Einwohnen in eine konkrete, reale Sphäre, welches dem deutschen Idealismus ein so heilsames Gegengewicht gibt, würden diesen Erzählungen und Romanen eine noch größere Anerkennung verschafft haben, wenn nicht das deutsche Binnenpublikum, wenig vertraut mit den Geheimnissen des Seewesens, vor manchem fremd klingenden nautischen Ausdrucke erschrocken wäre. Auch ein Hamburger Schriftsteller, Adolf Schirmer, versuchte sich auf dem Gebiete des Seeromans in „Lütt Hannes“ (3 Bde., 1865), sowie er auch einen Roman: „Schleswig-Holstein“ (3 Bde., 1864), neben manchen Sensationsromanen**), verfaßte.

Mit größerem Behagen, ja, mit Entzücken über die Farbenpracht der Darstellung, den wunderbaren Reichtum an ungeahnten Schauspielen der Natur und der Gesellschaft, die sich in der schönsten dichterischen Beleuchtung dem Auge erschlossen, verweilte das deutsche Publikum bei den Romanen eines Autors, der lange Zeit, wie Walter Scott, für den „großen Unbekannten“ galt, und der in den deutschen Roman einen Reichtum erotischer Lebendigkeit brachte, wie ihn bisher kein poetisches Treibhaus in Deutschland aufzuweisen vermochte. Das Geheimnis dieses großen Unbekannten ist erst in neuester Zeit enthüllt worden; Charles Sealsfield (1794—1864) ist ein Oesterreicher Karl Postel, geboren in Poppitz bei Znaym in Mähren als Sohn des dortigen Ortsrichters. Er trat 1813 als Novize in das Ordenshaus der Kreuzherren zu Prag und wurde dann Priester und Sekretariatsadjunkt, bis ihn ein noch unerklärtes Motiv bestimmte, heimlich zu entfliehen. In Nordamerika, wo er als Publizist thätig war, erwarb er sich das Bürgerrecht der vereinigten Staaten. Seit 1832 lebte er in der Schweiz in der schöngelegenen Villa Werner bei

*) Die Produktivität dieses Autors ist erstaunlich, er hat über 140 Bände geschrieben. Besonders hervorzuheben sind seine in der Marinemalerei tüchtigen Seebilder: „Marinebilder“ (1859), „Meeresstille und hohe See“ (1861), „Mein Seeleben“ (3 Bde., 1837), „Seegemälde“ (1868), „Seenovellen“ (2 Bde., 1838).

**) „Ein weiblicher Hamlet“ (1867) u. a.

Schaffhausen, später unter den Tannen bei Solothurn, wo er auch starb. Die Enthüllung, daß dieser ausgezeichnete kosmopolitische Schriftsteller ein entlaufener Mönch sei, verfehlte nicht, großes Aufsehen zu erregen*). Charles Sealsfield, ein Autor von hoher dichterischer Befähigung, glühender Phantasie, rastloser Lebendigkeit und von scharfem Blicke für die Auffassung großer Kulturtypen, hat den exotischen Kulturroman in unserer Litteratur geschaffen. Wenn der Kosmopolitismus unserer Dichter im ganzen abstrakt oder auf litterarische Vermittelungen beschränkt blieb, so tritt er uns bei Sealsfield mit großem praktischen Weltblicke, in konkreter Weise gegenüber; die Faktoren, mit denen er rechnet, um das geistige Produkt der Zukunft zu gewinnen, sind Kontinente und Hemisphären; er schildert die Menschheit in allen ihren Rassenunterschieden, in ihrer unendlichen Bedingtheit durch die kontinentale Natur bis auf die kleinsten und feinsten provinziellen Unterschiede und vergißt nie über der sorgfältigsten Farbengebung im einzelnen die große historische Mission der Nationen und Weltteile. Amerika, der jugendlichste und zukunftvollste Kontinent, bildet den Mittelpunkt seiner Schilderungen. Der Kampf des Menschen mit der Natur, der Sieg des Geistes, der Arbeit, der Thatkraft über die wilden Improvisationen der Schöpfung, den Urwald und die Steppe, dies gewaltige Epos der Kultur, das auf nordamerikanischem Boden spielt, begeistert unseren Rhapsoden zur lautesten Feier dieses unberühmten und namenlosen Heroismus der Masse, der keine blutigen Schlachtfelder schafft, aber Felder des Segens für die Nachkommen unter tausend Entbehrungen und Opfern der Natur abgewinnt und Land erobert, nicht zum Herrentausche, sondern herrenloses Land dem Herrn der Schöpfung. Die elegische Seite dieses Kulturkampfes vertreten die aussterbenden Indianerstämme, Kinder der Natur, zu schwach, um ihre Meister zu werden! Ebenso warm ist die Begeisterung unseres Autors für die großen Thaten des Unabhängigkeitskampfes, für die erhabene Einfachheit seiner Helden, die er in zahlreichen, in seine Erzählungen eingewebten Anekdoten zeichnet. Gegenüber dieser selbständigen Entwickelung der nordamerikanischen Freistaaten, die in gerader Linie nach klarem Ziele strebt, zeigt uns der Autor in krausen, seltsam verschlungenen Arabesken die bunte Anarchie Mexikos, in welcher altspanischer Despotismus, neuamerikanische Freiheitsbegeisterung und die unberechenbaren Interessen der verschiedenen Rassen und Mischgattungen ein dämonisches Chaos bilden und Staat und Gesellschaft unter

---

*) Vergl. das Charakterbild von Charles Sealsfield in den „Porträts und Studien" des Verfassers, Bd. 1.

der tropischen Sonne eine so bizarre Gestalt annehmen, wie die Pflanzenwelt dieses Landes.

Sealsfield ist ein Meister in der Volks- und Rassenmalerei, nicht bloß ein poetischer Blumenbach in bezug auf die Charakteristik der großen Menschheitstypen, auch ein wahrhaft volkstümlicher Sittenmaler, welcher den fashionabeln Dandy New-Yorks, den quäkerhaften Bewohner Pennsylvaniens, den frisch kräftigen, glühenden Natursohn Kentuckys und den leichtblütigen französischen Abkömmling Louisianas mit scharfer Silhouettenschere ausschneidet. Ebenso bedeutend ist Sealsfields Naturmalerei, welche uns große Bilder jener fremdartigen Landschaften mit poetischem Schwunge entrollt, der sich bisweilen zu hinreißenden Entzückungen steigert. Hier offenbart sich der lyrische Nerv dieses großen Talentes, dessen dramatischer Nerv sich in der außerordentlich scharfen Charakteristik der Volkstypen zeigt. Die große Natur Amerikas erfordert freilich einen anderen Pinsel, als die landschaftlichen Miniaturbilder der Heimat. Wie prächtig schildert Sealsfield Pennsylvanien, den Susquehannah mit seinen endlosen unübersehbaren Wassermassen und seinen Klippen und Riffen und der süß tönenden, träumenden Wellensprache, mit den prachtvollen, waldbekränzten Inseln, die gleich ungeheueren Wasservögeln am breiten Busen des Stromes sich zu schaukeln scheinen, wie mächtig die erhabene Einsamkeit des Mississippi mit seinen treibenden Baumstämmen und schwimmenden Damhirschen, Wasser und Wald, Wald und Wasser. Noch großartiger aber wird seine Darstellung, wenn er uns den fernen südwestlichen Urwald schildert mit seinen Rohr- und Zypressensümpfen, mit den dunkelgrünen Palmettoverstecken, den hängenden Myrthen, den prachtvollen Tulpenbäumen, den Sykomoren mit den grünlich silbernen Zweigen, den sturmentwurzelten, über einander geschichteten Baumstämmen! Jasmin und wilde Rebe, die vom Grunde aufschießt, am Stamme sich aufhängt, zum Gipfel hinanrankt und wieder herabsteigt, durchwirken den Urwald mit einem endlosen Blattgewebe! Oder der Dichter führt uns in das südlichere Mexiko, in die öde Sandwüste von Veracruz, in die Wildnisse von Palmen-, Orangen-, Zitronen- und Bananenbäumen, in die Felder mit den säulenartigen Kaktus-Einzäunungen, in die schwarzgrauen Granit- und Porphyrfelsen der Sierra Madre, wo an den sanfteren Bergabhängen Weizen- und Maisfelder reifen, und die steife Agave ihre Riesenblätter gleich so vielen Schwertern emporstreckt, während auf der anderen Seite in den wilden Barrankos über den tosenden Waldströmen der schattenreichen Tiefen der Ringadler schreit, oder in die malerische Stadt des Montezuma selbst, die sich im friedlichen See spiegelt, während hinter ihr

ein majestätisches Bergpanorama emporsteigt. Alle diese Schilderungen sind nicht bloß mit der Genauigkeit des beobachtenden Reisenden entworfen, der sich über diese Landschaft ebenso Rechenschaft gibt, wie über seine eigenen Erlebnisse; sie atmen eine große Naturbegeisterung und sind meistens mit den Stimmungen der Helden oder mit großen Volksbewegungen und Kämpfen in künstlerischer Weise verwebt.

Am wenigsten ist dies der Fall in den „transatlantischen Reiseskizzen" (2 Bde., 1834), deren Vorzüge auf der Lebendigkeit geistvoller Schilderungen beruhen, die, an einen lockeren Faden der Erzählung gereiht, die Sitten und Gegenden Nordamerikas in einer nirgends Effekt haschenden, aber außerordentlich charakteristischen Weise darstellen. Der Held dieser Reiseskizzen ist ein junger Hagestolz, der schon mehrmals vergeblich an Hymens Pforten anklopfte und auch jetzt aus dem äußersten Südwesten nach dem Norden der Freistaaten eine Heiratsreise macht, deren Resultat seinen Spekulationen und Herzenswünschen ebenso wenig günstig ist. Es ist dies ein beliebtes Motiv Sealsfieldscher Darstellungen; — in den „Lebensbildern aus der westlichen Hemisphäre" wird uns „Howards Brautfahrt" und mit glücklicher, humoristischer Färbung „Ralph Doughbys" diejenige des feurigen, Todbyliebenden Kentuckiers, vorgeführt. Diese Brautfahrten gaben Gelegenheit, die Einrichtungen der einzelnen Provinzen, die verschiedenen Sitten, Interessen, Schattierungen des politischen und sozialen Lebens und die Eigentümlichkeiten und Reize der Landschaften mit so warmen Farben auszumalen, daß sich kaum ein neues Reisebuch an Tüchtigkeit der Beobachtung, an schlagender, drastischer Darstellung, die sich dem Gedächtnisse unauslöschlich einprägt, an einer Fülle humoristischer Einzelnheiten und an großen Gesichtspunkten der Auffassung mit diesen Skizzen und Lebensbildern vergleichen kann. Noch eigentümlicher sind die „Lebensbilder aus beiden Hemisphären" (3 Tle. 1835), in welchen der Autor den Sprung über den Ozean macht und Parallelen des amerikanischen, des Londoner und Pariser Lebens zieht, zugleich aber die neue, dämonische Großmacht, das Geld, mit ihren alles überflügelnden geheimen und offenbaren Einflüssen in einer wahrhaft großartigen Weise schildert. Der Verfasser sagt selbst in der Vorrede: „Welches das Ende sein wird des großen Prinzipien- oder vielmehr Interessen-Kampfes, der nun vor unseren Augen mit so vieler Hartnäckigkeit gekämpft wird, ist eine Frage, deren Beantwortung nicht in das Bereich der Litteratur der schönen Wissenschaften gehört; aber insofern diese das gesellschaftliche Leben in allen seinen Nüancen darstellt und so zum großen Hebel ihrer Gestaltung wird, ist es allerdings ihr Geschäft, das eigentümliche Wesen der neuen

Macht, die in der neuen gesellschaftlichen Umgestaltung eine so große Rolle zu spielen berufen scheint, näher zu betrachten." In dieser Beleuchtung gewinnen Charaktere, wie der alte Stephy und Lummond, diese unscheinbaren Apostel der neuen Herrschermacht, vor der sich die Mächtigen der Erde beugen, diese Gewaltigen des Geldes, welche eine neue, Völker und Fürsten gebietende Allianz schließen, eine unheimliche Bedeutung. Sealsfield gibt durch den mysteriösen Anschein, den er über seine Helden zu verbreiten weiß, durch die Kontraste zwischen ihrem plebejischen äußeren Auftreten und ihrer inneren Bedeutung diesem Werke einen besonderen Reiz. Auch seinem Hange zum Exzentrischen, Ungewöhnlichen, Grotesken, dem er überall in manchen bizarren Schilderungen, abenteuerlichen Kontrasten und humoristischen Ergüssen nachgeht, folgt er in diesem Werke mit großer Vorliebe. Eine hastige, stürmische Lebendigkeit fiebert gleich in den ersten vorgeführten Szenen, in Mortons Selbstmordversuchen, ein abgerissenes, traumhaftes Ineinanderspielen der Natur und der Menschenwelt, dämmernde Skizzen, über welche erst ein späteres Kapitel volle Klarheit ausgießt. Ebenso wie diese Art und Weise liebt Sealsfield, an und für sich spannende und bedeutende Ereignisse in einer höchst phlegmatischen und gleichgiltigen Manier zu beschreiben. Eine Probe des genialen Humors, über welchen Sealsfield gebietet, gibt die politische Mädchenrede des champagnerbegeisterten Morton in dem mit indischen Landschaften ausgemalten Saale des Nabob vor den trunkenen Häuptern und Führern der englischen Aristokratie: ein Humor, aus dessen sonderbar gekräuselten Dampfwolken Funken einer tiefen politischen Auffassung und Begeisterung sprühen. Der Stil Sealsfields ist hier, wie überall, originell, oft begeistert, wild trunken, von einer an Ausrufungen reichen Lebendigkeit, oft krampfhaft hastig, fragmentarisch hingeworfen, rasch und jählings ausgestoßen, so daß man bisweilen Ralph Doughby sprechen zu hören glaubt, — vor allem aber durch seine Sprachmengerei ein Schreck der deutschen Puristen. Diese Sprachmengerei, welche von den unartikulierten Lauten der Indianer bis zu den sonderbarsten Ausdrücken der Yankees, den barocksten französischen, spanischen, englischen Brocken das transatlantische Kauderwelsch wiedergibt, hat bei den Aufgaben, die Sealsfield sich vorgesteckt, als weltumfassender Volks- und Sittenmaler, ihr gutes charakteristisches Recht, wenn auch hin und wieder die abenteuerliche Buntheit des Ausdruckes dem guten Geschmacke nicht wohl thut.

Am geschlossensten in künstlerischer Beziehung sind Sealsfields große transatlantische Hauptromane: „Der Legitime und die Republikaner" (3 Bde., 1833) und: „Der Virey und die Aristokraten oder

Mexiko im Jahre 1812" (3 Bde., 1835), in denen des Autors grandiose Gestaltungskraft, die hinreißende Pracht seiner Schilderung und die prinzipielle Höhe seiner Weltanschauung einen Cooper bei weitem überflügeln und dem deutschen Roman auf einem so entlegenen Gebiete ungeahnte Triumphe bereitet haben. Wohl fehlt seiner Darstellung eine wohlthuende harmonische Ruhe; eine tropische Erhitzung, eine rastlose Heißblütigkeit jagt seine Gestalten oft wie im Schattenspiele an uns vorüber, und seine Vorliebe für das Geheimnisvolle, traumhaft Dämmerige, bunt Verwirrte läßt manche unklare Situation stehen, welche auch einer späteren Erhellung vergebens entgegensieht. Dennoch ist das Streben des Verfassers, „dem geschichtlichen Roman jene höhere Betonung zu geben, durch welche derselbe wohlthätiger auf die Bildung des Zeitalters einwirken könne," ebenso anzuerkennen, wie die geistige und sittliche, in tiefer Humanität wurzelnde Hoheit, mit welcher er uns die Rassen- und Prinzipienkämpfe in jenen fernen Zonen vorführt. Die Anlage „des Legitimen" ist künstlerisch durchdacht, wenn auch die Darstellung selbst den augenblicklichen Bildern und Eingebungen der Phantasie oft mit scheinbarer Ueberstürzung folgt und oft wie eine den Urwald lichtende Axt sich den Weg durch das Dickicht haut. Das Leben der Indianer, deren Charaktere nüancierter, als selbst bei Cooper, aufgefaßt sind, die Abenteuer des Royalisten in der zauberisch geschilderten Wildnis und unter den Wilden, die militärischen Schaustellungen der Bürgerrepublik geben eine Fülle bunter Szenen von reizvoller Abwechselung. Noch bunter, aber dämonisch gährend und wild anarchisch, in imponierenden, oft erdrückenden Massentableaus treten die vulkanischen Zuckungen des mexikanischen Staatslebens im „Virey" uns vor die Augen. Der Vizekönig Neuspaniens, der echt spanische und kreolische Adel, die Mestizen, Mulatten und Neger aus Mexikos Wäldern, das heißt, die ganze mexikanische Gesellschaft in einer ihrer bedeutendsten Krisen, alle Bewohner des Landes mit ihren Sitten und dies Land selbst mit seiner ganzen landschaftlichen Pracht bilden die Helden eines Romans, der, ganz aus eigener Anschauung hervorgegangen, überall die größte Treue bei phantasievollster Auffassung atmet. Die Darstellungsweise Sealsfields hat etwas Typisches, Generelles und verschattet das Individuelle; wir interessieren uns mehr für die Massen, als für die Personen, und für diese wieder mehr als Repräsentanten irgend eines Stammes oder Standes, als für ihren individuellen Charakter, so lebendig auch einzelne Gestalten, wie der Virey selbst, der Conde San Jago, der ehemalige Maultiertreiber und jetzige Rebellengeneral Vincento Guerrero hervortreten. Auch das Einzelschicksal verschwimmt in den Massen-

bewegungen; doch da der Dichter gleichsam die Menschheitstypen und Volksstämme selbst zu Persönlichkeiten macht, für welche er ein warmes Interesse einzuflößen weiß, so folgen wir mit Spannung den mannigfach verschlungenen Bewegungen, welche der fieberhafte Freiheitskampf in diesem Lande annimmt, in dem das Evangelium der Menschenrechte noch mit der gröbsten Barbarei der Rassenunterdrückung im Kampfe liegt.

Die drei letzten Schöpfungen Sealsfields, die er nach seiner 1837 unternommenen Reise aus der Schweiz nach Amerika verfaßte, sind: „Die deutsch-amerikanischen Wahlverwandtschaften“ (5 Bde., 1838 bis 1842), das „Kajütenbuch“ (2 Bde., 1840) und „Süden und Norden“ (3 Bde., 1842—43). Das erste, umfangreichste Werk Sealsfields ist unvollendet geblieben; ja wir befinden uns nach der Lektüre von fünf Bänden eigentlich erst am Anfange der Geschichte. Es ist dies um so mehr zu bedauern, als der Grundgedanke, daß das deutsche Element chemisch zersetzend wirkt auf die Liebe eines Nordamerikaners und einer Nordamerikanerin, indem der erste einem deutschen Mädchen, die zweite einem deutschen Manne ihre Neigung schenkt, sehr anziehend ist, und die Sittenbilder aus dem Badeleben von Saratoga, aus dem New-Yorker Leben, Kabinetsstücke sind, die Schilderung des Sturmes auf der Meerfahrt ein Musterstück der Seemalerei ist. Das „Kajütenbuch“ enthält eine Erzählung: „Die Prairie am Jacintho,“ die ebenfalls durch ein solches Meisterstück der Schilderung, den Ritt des verirrten Reiters durch die Prairie, sowie durch spannende Darstellungen des Ansiedlerlebens einen hohen Wert in Anspruch nimmt. „Norden und Süden“ ist zugleich das ungenießbarste und das phantasievollste der Werke Sealsfields. Abenteuer deutscher Touristen in der paradiesischen Provinz Mexikos, Oaxaka, zur Zeit der Losreißung der Kolonie vom spanischen Mutterlande, geben den Faden der Erzählung her, der aber so vielfach verschlungen und krausverwirrt erscheint, daß wir mit dem Autor eine Tarantella zu tanzen glauben. Hierzu kommt eine unleidliche Sprachmengerei, ein in abstoßender Manier zerhackter Stil. Gleichwohl enthält der Roman Schönheiten ersten Ranges, Hymnen einer naturtrunkenen Begeisterung, gedichtet mit all der südlichen Glut der Tropennatur und uns bannend mit der Magie eines Opiumrausches.

Kein so begabter Dichter, wie Sealsfield, aber eine jener praktischen, tüchtigen Naturen, welche auf die deutsche Litteratur einen heilsamen Einfluß ausüben, indem sie den schwärmerischen Augenaufschlag unseres Idealismus mit dem hellen Blicke ins Menschen- und Völkerleben vertauschen, hat der Hamburger Friedrich Gerstäcker (1816—72) als

Weltfahrer und Romanschriftsteller in jüngster Zeit die allgemeine Aufmerksamkeit auf sich gelenkt. Selten hat ein Autor so viele praktische Lebenserfahrungen gemacht, nicht als beschaulicher Beobachter, sondern als tüchtig zugreifender Mann der That, der selbst Hand angelegt und in der untergeordnetsten Hilfsleistung die Härte der Arbeit erprobt hat. Fürst Pückler-Muskau reist als aristokratischer Weltfahrer, der chevalereske Gefahren aufsucht, Sealsfield als geistvoller Kosmopolit, der eine gewisse geistige und poetische Vornehmheit bewahrt und alles, was er schildert, in eine ideale Sphäre emporzieht oder mindestens mit seiner eigenen Genialität versetzt; Gerstäcker reist als Arbeiter, als einfacher Arbeiter. Die Welt bietet aber ganz andere Seiten dar, wenn man sich im Schweiße seines Angesichts mit ihr einlassen muß. Die einfachste Leistung hat nicht nur ihre bestimmte Technik, sondern sie bringt uns auch in einen lebhafteren Zusammenhang mit der Außenwelt und mit den Dingen um uns her, als die aufmerksamste Beobachtung. Die Intelligenz nimmt das All auf, wie ein ruhiger Spiegel; aber der Wille erst, der die Dinge zu seinen Diensten zwingt, macht Ernst mit der tieferen Ergründung der Welt. Gerstäcker war auf dem Meere als Matrose und Heizer, er hielt sich in Amerika auf als Holzhauer und Pillenschachtelfabrikant, als Farmer und Silberschmied. Ein solcher Mann, der die Handlangerdienste der Kultur verrichtet, wird, wenn er die Feder ergreift, keine Märchen aus der Welt erzählen, sondern die Chronik jener kleinen und großen Thatsachen, welche das Kulturleben in beiden Hemisphären begründen. Gerstäcker geht daher bei seinen Volks- und Sittenschilderungen noch konkreter zu Werke, als Sealsfield, dem immer prinzipielle oder künstlerische Gesichtspunkte vorschweben. Er schildert am liebsten das Volksleben in den rohen Anfängen der Kultur, in seinen ersten Kämpfen mit der Wildnis, in diesen einfachen Erfindungen des Robinson Crusoe, diesen notgedrungenen Triumphen, Behelfen, Handhaben einer jungen Zivilisation, oder in der Wildheit entlegener Distrikte, wo die Kraft des Gesetzes noch schwach ist, desto größer aber die trotzige Selbstherrlichkeit der einzelnen, welche die Naturrechtslehre eines Hobbes mit wüsten Szenen illustriert. Die westlichen Territorien der nordamerikanischen Freistaaten bieten für diese Kraft und Anarchie des beginnenden Kulturlebens einen geeigneten Schauplatz dar, auf welchem sehr viele Romane Gerstäckers spielen. Er gibt uns amerikanische Wald- und Strombilder, er beschreibt seine Streif- und Jagdzüge durch Nordamerika und läßt „die Echos der Urwälder“ ertönen. Ohne Sealsfields hinreißende Begeisterung weiß Gerstäcker durch eine klare Auffassung und objektive Darstellung, welche

besonders das technische Detail berücksichtigt, durch manche ansprechende und gelungene Schilderung das Interesse der Leser zu fesseln. Seine „Regulatoren im Arkansas" (3 Bde., 1846), seine „Flußpiraten des Mississippi" (3 Tle., 1848), sein Roman aus der Südsee; „Tahiti" (4 Bde., 1854), sein australischer Roman: „Die beiden Sträflinge" (3 Bde., 1857)*), sind zu größeren, farbenreichen Gemälden verschmolzene Reiseskizzen, oder auch exotische Räuberromane von stofflichem Interesse, klar und faßlich erzählt, mit einfach verschlungenen Fäden. Besonders der erste Roman interessiert durch die Darstellung der eigentümlichen Wirksamkeit frommer Missionäre, welche vor keinen Lynchgreueln zurückbeben. Gerstäcker hat Masten erklettert und Bäume gefällt; er weiß als ein nordamerikanischer Nimrod seltene Jagdabenteuer zu erzählen; er versteht einen Dampfer zu steuern und ein indianisches Kanoë zu rudern. So tritt er in unsere Litteratur als ein rüstiger Naturmensch, unbekümmert um die feineren geistigen Strömungen des Jahrhunderts, aber in einfacher Kraft ein Repräsentant des gesunden Verstandes, der im frischen Naturleben eine Verjüngung sucht für die Verirrungen und krankhaften Reaktionen einer überreizten Kultur. Der exotische Roman Sealsfields ist die Liebe eines begeisterten Kosmopolitismus, der exotische Roman Gerstäckers die Frucht eines gesunden Realismus.

Diesem Realismus huldigt auch Balduin Möllhausen (geb. 1825 in Bonn), der eine Reise im Westen Nordamerikas, an den Ufern des Rio Colorado, durch das Land der Mormonen nicht bloß in wissenschaftlicher Schilderung, sondern auch in einer Reihe von Romanen**) verwertete, deren gefällige Schilderungen und spannende Verknüpfungen ihnen ein dankbares Publikum sicherten. Das Typische der Erfindungen aus dem Indianer- und Ansiedlerleben kehrt zwar seit Cooper in allen diesen Romanen wieder, Sealsfields geistreiche Werke mit ihren größeren Perspektiven ausgenommen; aber geschickte Varianten derselben Elemente und die Verschiedenheit der Anschauungsweise der Autoren geben ihnen einen stets erneuten Reiz.

*) In neuerer Zeit hat Gerstäcker mit Vorliebe seine Stoffe aus dem mehrfach bereisten Südamerika genommen: „18 Monate in Südamerika und dessen deutschen Kolonien" (3 Bde., 1862); „Zwei Republiken." Zwei Abteil. und 6 Bde., (1865); „Unter den Penchuenchen" (3 Bde., 1867) u. a. Eine Gesamtausgabe seiner Schriften ist 1873—74 erschienen: erste Serie 22 Bde., zweite Serie 20 Bde.

**) „Der Flüchtling" (4 Bde., 1862); „der Halbindianer" (4 Bde., 1861); „die Mandanenwaise" (4 Bde., 1865); „das Mormonenmädchen" (4 Bde., 1864); „Reliquien" (3 Bde., 1865); „das Finkenhaus" (4 Bde., 1872); „das Hundertguldenblatt" (6 Bde., 1870); „die Hyänen des Kapitals" (4 Bde., 1875); „die Kinder des Sträflings" (4 Bde., 1876).

Die Naturgemälde, die nicht bloß mit lebhafter Phantasie, sondern auch mit kundiger Hand entworfen sind, machen ein Hauptverdienst der Möllhausenschen Romane aus. Zu den besten derselben gehören: „Der Meerkönig“ (3 Abteilungen und 6 Bde., 1867) und „Der Hochlandspfeifer“ (6 Bde., 1868), welche beide teils in der alten, teils in der neuen Welt spielen, mit geschickter Gruppierung der Thatsachen und der Charaktere, nur mit zu scharfer Betonung des Grell-Kriminalistischen, welches das erotische Element mit Sensationsmotiven allzusehr versetzt.

Aus eigener Anschauung kennt auch Otto Ruppius aus Glauchau (1819—1864) Amerika, wohin er nach einem bewegten Leben und nach einer Verurteilung in einem Preßprozeß flüchtete. Im Jahre 1861 war er indes nach Europa zurückgekehrt. In seinem Hauptwerk: „Der Pedlar“, Roman aus dem amerikanischen Leben (1859), dessen Fortsetzung den Titel führt: „Das Vermächtnis des Pedlar“ (1859), schildert er in spannender Weise die Begegnisse eines jungen Deutschen in Amerika, nicht ohne den deutschen Patriotismus zu sehr in ein glänzendes Licht zu rücken*). Fr. August Strubberg hatte eine deutsche Kolonisation in Texas geleitet und suchte die Erlebnisse seiner amerikanischen Reise in Romanen auszubeuten, die er unter dem Pseudonym Armand herausgab. „Friedrichsburg, die Kolonie des deutschen Fürstenvereins in Texas“ (2 Bde., 1867) enthält den Grundstoff der Begebenheiten, an welche Armands Produktion anschoß. Das meiste Aufsehen erregten die Skizzen: „Bis in die Wildnis“ (4 Bde., 1858), welche wie die meisten Schriften von Armand an der Grenze sich befinden, wo die ethnographische Schilderung die poetische ablöst. Das Interesse dieser Skizzen ist ein vorwiegend stoffartiges; die meiste romanhafte Spannung hat noch die „Sklaverei in Nordamerika“ (3 Bde., 1861)**). Auch der gelehrten Sprachforscherin Therese von Jakob, verehelichte Robinson, die als Sprachforscherin unter dem Namen Talvj sich um Kenntnis der slavischen Sprachen und der nordamerikanischen Ursprachen große Verdienste erworben, müssen wir hier gedenken wegen ihres amerikanische Sitten schildernden Romans „Die Auswanderer“ (2 Bde., 1852). Auch sie, nach Amerika verheiratet, kannte Land und Leute aus eigener Anschauung;

*) Andere Werke von Ruppius sind: „Geld und Geist“ (1860); „der Prairieteufel“(1861); „Im Westen“ (1862); „Südwest“ (1863). Seine gesammelten Schriften erscheinen jetzt in 6 Bänden.

**) Andere Schriften von Armand sind: „Amerikanische Reise- und Jagdabenteuer“ (1858); „An der Indianergrenze“ (4 Bde., 1859), das ethnographisch lehrreichste Werk Armands; „In Mexiko“ (3 Bde., 1865); „Der Sprung vom Niagarafalle“ (4 Bde., 1864); „Staat und Ernte“ (4 Bde., 1866).

dasselbe gilt von Karl Theodor Griesinger*), dessen Schilderungen poetischen Hauch haben. Unsere seßhaften Romanautoren konnten bei einem Phantasieabstecher jenseits des Ozeans nicht mit den vielgereisten wetteifern, und auch ein so unermüdlicher Romanschreiber, wie A. Schrader, der die Technik seines Handwerks so gut versteht, vermochte nicht, in: „Die Braut von Louisiana" (3 Tle., 1850) eine ebenso lebendige Anschauung amerikanischen Lebens zu geben.

Nicht aus Amerika, sondern aus Afrikas Wüsten schöpft die Phantasie eines andern Autors den Stoff zu romanhaften Erfindungen. Hans Wachenhusen (geb. 1827 in Jena) schildert uns das Leben der Wüste und die Abenteuer, in denen sich Menschen- und Tierschicksal verstrickt, in brennenden Farben in seinem Roman „Rom und Sahara" (4 Bde., 1857). Wir wollen hier nicht weiter auf seine anderen handlungs- und phantasiereichen Sensationsromane aus der Wüste, aus den polnischen Steppen oder aus den modernen Salons und Boudoirs eingehen**); wir wollen nur die Seiten des Autors hervorheben, durch die er eine Spezialität ist. Kein anderer Schriftsteller hat mit einer solchen, das Sachliche mit dem Pikanten vereinigenden Darstellungsweise die Sitten, namentlich die Frauenwelt des second empire geschildert, und keiner so treue und interessante Kriegsberichte, sowohl über den türkischen, wie italienischen und französischen Krieg geschrieben; er ist die feuilletonistische Lagerratte κατ' ἐξοχήν, der Russel unserer deutschen Zeitungen.

Alle diese exotischen Romane und touristischen Schriften tragen in größeren oder kleineren Kreisen dazu bei, den Sinn unserer Nation offen zu halten für die großen Erscheinungen des Völkerlebens, kleinlichen und beschränkten Interessen gegenüber, und im Bunde mit den Naturwissenschaften und Reiseschriften jeder Art unseren geistigen Horizont immer mehr zu lichten, während die Philosophie von innen heraus die Denkkraft regelt und die Fülle geistloser Traditionen für immer verscheucht.

---

*) „Lebensbilder aus Amerika" (1858); „Emigrantengeschichten" (2 Bde., 1858—59); „die alte Brauerei oder Kriminalmysterien von New-York" (3 Bde., 1859).

**) „Die Wüstenjäger" (2 Tle. 1860); „Unter dem weißen Adler" (3 Bde., 1866); „Des Königs Billet" (3 Bde., 1864); „Halbmond und Doppeladler" (1860); „Freischaren und Royalisten" (2. Aufl. 1861); „Die bleiche Gräfin" (2 Bde. 1862, 4. Aufl. 1871); „Die Hofdamen Ihrer Hoheit" (4 Bde., 1874). — „Die Frauen des Kaiserreichs" (5. Aufl. 1865); „Paris 1867" (2 Tle., 1867); „Eva in Paris" (1868); „Vom neuen Babylon" (1875); „Säbel und Skapulier" (3 Bde., 1875); „Die Gräfin von der Nadel" u. a. „Hans Wachenhusens Werke" (17 Bde., 1865—67).

Fünfter Abschnitt.

Der Humor in Feuilleton und Roman.

Adolf Glaßbrenner. — Ernst Kossak. — Ludwig Walesrode. — Ludwig Kalisch. — Wilhelm Hauff. — Adalbert Stifter. — Max Waldau. — Eduard Maria Oettinger. — Karl Weisflog. — M. Solitaire. — Jacob Corvinus. — Bogumil Goltz. — Karl von Holtei. — Friedrich Wilhelm Hackländer.

„Der Meister vom Stuhl" des deutschen Humors bleibt Jean Paul Friedrich Richter; denn bis in die neueste Zeit gingen von ihm für alle Mutter- und Töchterlogen die Losungen aus. Nur Heinrich Heine bildete einen humoristischen Gegenpol, an welchem sich alles ablagerte, was mit der Ironie der Verwesung, mit der Koketterie des Weltschmerzes, mit einem Witze, der über alles hinaus ist und keine Götter duldet neben sich, in näherer oder entfernterer Verwandtschaft stand. Doch wo der Humor aus den Tiefen des deutschen Gemütes hervorging, wo er nicht bloß auflösend, sondern auch gestaltend wirkte, da bewahrte Jean Paul die Oberhoheit desselben, und nicht bloß der Humor des politischen Fortschrittes und der politischen Verzweiflung, den Ludwig Börne vertritt, sondern auch Immermanns und Gutzkows humoristische Romane weisen, so sehr sie mit modernen Elementen versetzt sind und nach stilistischer Klarheit streben, auf diesen humoristischen Stammvater zurück, dessen Originalität und Unnachahmlichkeit keineswegs weitgreifende Einflüsse ausschloß. Die humoristischen Skizzen und Extrablätter Jean Pauls feierten in der jungdeutschen Journalistik, in welcher das Skizzenhafte vorherrschte, in geschmackvoller und modischer Toilette eine wirksame Auferstehung. Neben den Journalen bildete sich das Zeitungsfeuilleton, in welchem außer der kritischen Besprechung des Theaters und der Litteratur auch dem frei waltenden Humor manche Extratouren verstattet waren. Auch auf diesem Gebiete sind Jean Paul und Heine die tonangebenden humoristischen Mächte, während in den Spalten, die ernsteren Interessen geweiht sind, die verschiedenen Richtungen und Schattierungen der Hegelschen Philosophie lange Zeit die kritische Diktatur ausübten. Der Humor mußte im Feuilleton der einzelnen Zeitungen und Journale, welche doch mehr oder minder in das Weichbild einer einzelnen Stadt gebannt sind, eine vorwiegend lokale Färbung annehmen; ja er gestaltete sich oft ganz als lokale Skizze und Lokalwitz. Den Humor der Wiener Journalistik, der eine starke lyrische

Ader hat, haben wir schon bei Gelegenheit der lyrischen Dichtungen erwähnt. Dort suchten wir den Flügelmann der Wiener Humoristen Moritz Saphir, den Konditor des Jokus, den Verfasser der Devisen, Klatschblätter, Mimosen, Papilloten, Nachtschatten, Nesselblätter, den großen Gebieter des Wortwitzes, den Heros der Polemik, der eine Zeit lang wie ein herausfordernder kritischer Ringer von einer deutschen Hauptstadt zur andern zog und in den Angelegenheiten der Melpomene und Thalia seine Gegner zu Boden boxte, mit möglichster Schärfe zu individualisieren; dort entwarfen wir ein Bild Castellis, des Matadors der Wiener Jovialität. Hier ließe sich noch Bäuerle, ein ehrwürdiger Veteran der österreichischen Komik anreihen, der in einer jahrelangen journalistischen Thätigkeit oft mit volkstümlichem Kernwitze ein meistens wohlwollendes Richteramt verwaltet hat. Den Mittelpunkt des Wiener Humors bilden die öffentlichen Belustigungen, vor allem das Theater; um dies Zentrum schießen seine meisten Figurationen an. Daneben wird das Leben der Salons nach den äußerlichen Wandelungen der Mode und der Toilette geschildert. In neuester Zeit haben sich einzelne Wiener Feuilletonisten, welche ihre Spaziergänge und Tagesereignisse beschreiben, durch schlagenden Witz ausgezeichnet, wie Spitzer; die Kritik liebt das Effektvolle, Pikante, sie wird oft niederschmetternd und zerfleischend, bewahrt aber eben so oft eine würdige Haltung, wie sie namentlich der durch seine litterarhistorischen Schriften bekannte J. Beyer im Feuilleton der „Presse“ vertritt. Der Humor der zweiten süddeutschen Hauptstadt, München, gipfelt im illustrierten Künstlerwitze, dessen Album die „Fliegenden Blätter“ sind. Diese Blätter haben die Naivetät eines köstlichen Mutterwitzes, in welchem sie von keinem andern Blatt übertroffen werden.

Eine reichere Entwickelung hat der Berliner Humor. Berlin, die improvisierte Königsstadt des märkischen Sandes, ermangelt aller jener Beziehungen des Gemütes, jener Anregungen, welche eine schöne Natur dem harmonischen inneren Haushalte des Menschen gibt. Vorwaltend in ihr ist der kecke Trotz des Geistes auf seine Kraft, welche einen Mittelpunkt der Intelligenz des politischen Einflusses in die farblosen Wüsten gezaubert hat. Unvergessen ist hier das Witz-Symposion des großen Königs, das Asyl, welches er hier den großen Witzbolden der Aufklärung und Freigeisterei geboten, und selbst in den Konventikeln modischer Frömmigkeit kann man mit Callotscher Phantasie noch bisweilen die Perrücke Voltaires wackeln sehen. Warum sollte man die Pietät gegen den sarkastischen und kaustischen Ton Friedrichs des Großen verleugnen, da die Erinnerung an Preußens größte Siege mit ihm verknüpft ist, und das gute Preußenschwert

von damals mit der gleichen lakonischen Energie sich aussprach, wie der Geist des großen Königs? Diese Elemente sind in Berlin noch immer lebendig. Das Gefühl geistiger Ueberlegenheit durchdringt dort alle Schichten des Volkes; und so wenig gemütvoll und gewinnend dieser suffisante Ton sein mag, so gibt er doch dem Volkscharakter und der Volkslitteratur eine höchst pikante Beimischung. Jeder Berliner Eckensteher ist ein naturwüchsiger Philosoph, ein geborener Hegelianer, der von der Höhe des Begriffes herab die Welt auffaßt, und dem „jeder beliebige Einfall des Geistes“ mehr gilt, als das größte und erhabenste Naturschauspiel. Der Vater der modernen humoristischen Berliner Volkslitteratur ist ohne Frage Adolf Glaßbrenner (1810—76), ein Schriftsteller, der sich auch auf höheren Gebieten der Komik, im komischen Epos und Drama, wie wir früher gesehen, mit Glück versucht hat, der aber den Ton des räsonnierenden Weisbier-Philisters, dieser selbstgenugsamen Reflexion, welche die ganze Welt mit unerreichbarer Sicherheit kritisiert, ebenso glücklich zu treffen, wie zu parodieren weiß. Die Eigentümlichkeit dieser Komik besteht darin, daß sie vor nichts Respekt hat und denselben absoluten Maßstab mit unerschütterlichem Gleichmute an alles Kleine und Große anlegt. Glaßbrenner trat zuerst als komischer Sittenmaler der Berliner Zustände auf in seinen dialogisierten Guckkastenbildern: „Berlin wie es ist — und trinkt“. Hier schildert das näselnde und Nase rümpfende Berlin sich selbst in den kritischen Glossen, mit denen seine Kinder die ganze Weltgeschichte von Adam und Eva bis auf Louis Philipp begleiten. Der Witz ist oft Wortwitz, oft sachlich schlagend, stets von großer Keckheit und Schärfe. Ein gewisses vorlautes, politisches Behaben machte sich schon damals geltend. Als die politische Richtung vorherrschend wurde und alle anderen Interessen verdrängte, da ließ Glaßbrenner seine „humoristischen Volkskalender“ durch die deutschen Lande flattern, in denen der Zodiacus der Tagespolitik mit komischen Sternbildern illustriert, der prophetische Dreifuß mit oft possierlichen, oft ernsten Geberden und bisweilen mit delphischem Glücke bestiegen wurde, und eine geschwätzige, witzige Chronik mit bunten, nicht immer harmlosen Glossen die Zeitbegebenheiten begleitete. Der Witz ist selten loyal und konservativ; seine Funken sprühen nur aus der Reibung hervor, und zur Reibung gehört — Bewegung. So standen diese humoristischen Volkskalender im Dienste des Fortschritts. Das Jahr 1848 öffnete die Schleusen des Berliner Witzes, der in einer Sündflut von Witzblättern, Anschlagzetteln, Annoncen, Theaterpossen, Broschüren hervorflutete, aus denen zum Teile eine gewisse Oede und Nüchternheit, ein verzweifeltes Effekthaschen, ein Sichselbstbetäuben dem tiefer Blickenden entgegengähnte. Es war der Witz

der Masse, nicht harmlos, wie der Wiener Volkswitz, nein, voll gewaltiger Ansprüche, aufsteigende Schaumblasen einer tieferen Gährung, dann aber wieder frivol, indifferent, blasiert, ein jugendlicher Sprößling des Heineschen, von giftigen Raupen zerfressenen Baumgartens. Mit der Agitation selbst gingen diese ihre Aeußerungen vorüber, und nur ein Witzblatt von gemäßigter Natur, der „Kladderadatsch“, behauptete sich unter der Leitung von Ernst Dohm, David Kalisch und Löwenstein als Berliner „Punch“ und „Charivari“. Dies Blatt schaut mit alles verhöhnender Ironie auf das bunte Treiben der jüngsten Weltgeschichte und schreibt ihre Chronik oft mit schlagendem Witze. Nicht die Revolution von 1848, sondern Heine und Bruno Bauer sind seine Ahnen. Es ist die absolute Kritik, die sich zur Abwechselung volkstümlich und komisch geberdet, als Zwickauer, Müller und Schulze die Thaten der Zeit ironisch auflöst und ihre Helden auf ein so bescheidenes Maß schüchterner Menschlichkeit zurückführt, daß jeder gute Berliner Bürger mit ihnen fraternisieren kann. Neuerdings hat Julius Stettenheim in seinen von Hamburg nach Berlin übergesiedelten „Wespen“ eine nicht geringere Schlagkraft zündenden Witzes an den Tag gelegt. Ernster, an Jean Paul erinnernd durch originelle und einen auch gemütliche Motive nicht verschmähenden Humor erschien Ernst Kossak*) längere Zeit der Feuilletonbeherrscher des deutschen Nordens, († 1880), der mit außerordentlicher Gewandtheit alle Eigenheiten des Berliner Lebens und seiner Pendelschwingungen in der wechselnden Zeitatmosphäre ablauschte und als unermüdlicher Protokollführer des Zeitgeistes und seiner Offenbarungen in der auserwählten Stadt Berlin, als strenger, kunstverständiger Kritiker, besonders auf musikalischem Gebiete eine zwar nur fragmentarische, aber für die Kunst- und Kulturgeschichte der Gegenwart nicht unerhebliche Wirksamkeit ausübte. In jüngster Zeit hat Paul Lindau durch die Schärfe seiner polemisch-satirischen Begabung, namentlich auf litterarischem Gebiete in den „Harmlosen Briefen eines deutschen Kleinstädters“ (2 Bde., 1870—71), den „litterarischen Rücksichtslosigkeiten“ (1871), den höchst pikanten „Nüchternen Briefen aus Bayreuth“ Aufsehen erregt und den Wunsch wachgerufen, diese satirische Ader auch in selbständigen Schöpfungen bewährt zu sehen, da „das Sanglante“ einer tiefeinschneidenden Satire in Deutschland zu den Seltenheiten gehört. In seinen Dramen erscheint dieselbe indes durch die Mischung mit dem larmoyanten Ton der französischen comédie abgeschwächt.

---

*) „Badebilder“ (1858); „Berliner Silhouetten“ (1859) u. a.

In Ostpreußen war mit der Thronbesteigung Friedrich Wilhelm IV. (1840) eine lebendige politische Bewegung eingetreten, welche ebenfalls einen eigentümlichen Humor, den Humor des Liberalismus, entwickelte. Dieser Humor hatte nicht die suffisante Ironie, durch welche Heine und ein großer Teil der Berliner Schriftsteller charakterisiert wurde. Er lehnte sich teils an Börne, teils an Jean Paul an und gewann durch die Wärme der politischen Gesinnung, die ihn trug, einen erhebenden Aufschwung. Der Vertreter dieses ostpreußischen Humors ist Ludwig Walesrode, ein Autor von weichem Gemüte und lebendiger, luxuriöser Phantasie, die in einem etwas spröden und arabeskenreichen Stile, mit einer schwer in Fluß zu bringenden Gestaltungskraft dennoch aromatische Blüten trieb. Selten hat eine fragmentarische humoristische Schrift so großes Aufsehen erregt, wie Ludwig Walesrodes „Glossen und Randzeichnungen zu Texten aus unserer Zeit“ (5. Aufl. 1847), welchen sich später die „unterthänigen Reden“ (1843) anschlossen. Die konstitutionelle Bewegung in Preußen, welche damals von Königsberg ausging, fand in Walesrode einen humoristischen Rhapsoden, der mit den herausfordernden Geberden eines politischen Gladiators wieder die hingebende Weichheit eines Gefühlsmenschen vereinigte, dem in der puplizistischen Arena nicht heimisch zu Mute ist. Später freilich, als sich die politischen Gegensätze mehr erhitzten, kehrte auch Walesrode mehr die Börneschen Schärfen seiner Begabung heraus, verleugnete dabei indes niemals eine ansprechende, liebenswürdige Grazie, bis sein Humor unter allzu stürmischen Bewegungen und bitteren Enttäuschungen verstummte. Es war ein Humor der politischen Initiative, dem nur wohl war, so lange er alle Trümpfe der Hoffnung in seinen Händen hielt. Daß indes Walesrode auch ein liebenswürdiges Darstellungstalent besitzt, dessen Lebensäußerungen leider allzu spärlich sind, das hat er durch sein reizendes humoristisches Idyll: „der Storch von Nordenthal“ (1857) bewiesen.

In dem westlichen Deutschland hatte der Humor schon eine mehr volkstümliche, thatsächliche Basis in den öffentlichen Karnevalfesten von Köln und Mainz mit ihren feierlichen Fastnachtszügen und den bunten Vereinen und Versammlungen der mit der Narrenkappe geschmückten Bundesglieder. Die humoristischen Autoren konnten sich daher an diese Volksfeste anlehnen und borgten die Form der kurzen Rede, des humoristischen Vortrages von den Rednern der Karnevalsvereine. So namentlich Ludwig Kalisch, welcher die „Narrhalla“. Mainzer Karnevalszeitung“ (6 Bde., 1841—46) herausgab und in seinen eigenen Werken: „Schlagschatten“ (1845), Shrapnels“ (1849) u. a. einen ähnlichen Ton

anschlug. Die humoristischen Aufsätze von Kalisch behandeln jene volkstümlichen Stoffe, welche seit Rabeners Zeiten der deutschen Satire geläufig sind. Der Höfling, der Edelmann, der Journalist sind ihre aktiven und passiven Helden; es kommen Episteln „der Sonne an den Mond“ und „des Teufels an seine Großmutter“ vor. Der Witz ist vorwiegend Bilderwitz, aber nicht immer von schlagender Kraft, oft schleppend durch gesuchte Kontraste und erzwungene Nebeneinanderstellungen, deren Unangemessenheit nicht gerade komisch wirkt. Daneben findet sich indes auch manche treffende satirische Wendung, besonders in der Form der eigentlichen Ironie, welche den Tadel in ein anscheinendes Lob verkleidet.

Als Repräsentant des schwäbischen Humors, obschon einer früheren Epoche angehörig, mag hier noch Wilhelm Hauff aus Stuttgart (1802—1827) erwähnt werden, den ein allzu früher Tod seiner litterarischen Wirksamkeit entriß. Hauff war ein heller Kopf; alles, was er schrieb, hatte Hand und Fuß. Sein Humor hatte einen leichten phantastischen Anflug und war nicht ohne jene ästhetische Vornehmheit, welche in der Vernichtung des süßlichen Clauren ihre größten Triumphe feierte. Ein frischer, studentischer Ton herrschte in den „Mitteilungen aus den Memoiren des Satans“ (2 Thle., 1826), in denen sich bereits das anmutige Darstellungstalent Hauffs aussprach, das er später in historischen Romanen im Stile Walter Scotts, in seinem „Lichtenstein“ (3 Bde., 1826), dessen Fabel er selbst erfunden, aber auf einem treu gezeichneten historischen Hintergrunde aufgetragen hatte, glänzend dokumentierte. Die jugendliche Unsicherheit in der Zeichnung und Motivierung, die sich in diesem historischen Romane noch zeigte, konnte in seinen humoristischen und satirischen Schriften weniger störend wirken. Hier durfte seine lebendige Phantasie und sein graziöser Stil sich freier entwickeln; und wenn sein „Mann im Monde“ (2 Tle., 1825) noch dadurch eine schwankende Bedeutung erhält, daß er teils als ein selbständiger Roman auftritt und durch glückliche Erfindung und gewandte Schürzung des Knotens die Spannung der Leser hervorruft, teils als eine Persiflage der Claurenschen Manier, so war doch schon seine „Kontroverspredigt über den Mann im Monde“ (1826) ein unzweideutiger und glänzender polemischer Angriff auf den Liebling des Grisettenpublikums, das sich bis in viele höhere Sphären erstreckte, und offenbarte die feinen Schärfen des Hauffschen Geistes. Auch seine letzte Schrift: „Phantasien im Bremer Ratskeller“ (1827) zeigt die heitere Phantasie dieses Autors im anmutigsten Lichte und umkränzt mit heiteren Arabesken von Rebenlaub, mit einem

humoristisch-bacchantischen Reigen die berühmten „Apostel“, denen auch Heine in seinem trunkensten Humor ein geniales Lied zugejauchzt hat.

Wenn sich schon in diesen Skizzen, Feuilleton-Artikeln, selbständigen Satiren der Einfluß Jean Pauls geltend machte; wenn besonders Humoristen wie Kossak, Walesrode, Kalisch auf ihn hinweisen, so konnte sich der humoristische Roman noch weniger seinem Einflusse entziehen, und die eine oder andere eigentümliche Seite seines Wesens kam in ihm zur Geltung, obgleich die reifere ästhetische Bildung der Zeit die Jean Paulschen Unarten des Stiles und der Form sich anzueignen verschmähte. Selbst jene Seite der Naturmalerei, die eigentlich aus dem Gebiete des Humors herausfällt, fand in Adalbert Stifter aus Oberplan im südlichen Böhmen (1805 bis 1868) einen glänzenden Vertreter. Stifter, der stets neben dem dichterischen Talent eine hervorstechende Begabung für die Malerei an den Tag gelegt hat, wurde in österreichischen Klosterschulen erzogen, studierte seit 1826 in Wien die Rechte und wurde dann Erzieher des jungen Fürsten Metternich. Seit 1850 lebte er als Schulrat in Linz, wo er 1868 starb.

Bei Adalbert Stifter vermissen wir freilich jene höhere, begeisterte Naturandacht, deren Hymnen den Menschengeist mit dem All aufs innigste vermählen. Die Menschen sind ihm nur die Staffage der Landschaft; die Erzählung selbst beruht in seinen „Studien“ (6 Bde., 1844—50) und in dem größeren Roman: „Nachsommer“ (3 Bde., 1857) in der Regel auf dürftigen Motiven und wird von keinem geistig bedeutenden Standpunkte getragen. Grundsätze der einfachen Moral oder eine fatalistische Ergebung in das Unvermeidliche bilden die geistigen und sittlichen Anker der Stifterschen Dichtungen. Die Menschen bewegen sich mit einer steifen, gemalten Grandezza, und ein Cyklus von Wand- und Deckengemälden gibt sich uns für eine „Novelle“ aus. Selbst wo Stifter, wie im „Nachsommer“, einen größeren Anlauf nimmt und uns eine innere Bildungsgeschichte darstellen will, da verläuft dieselbe ohne alle bedeutende Einschnitte; eine Mosaik von „bunten Steinen“, von pädagogischen und ästhetischen Betrachtungen, Kunst- und Naturbildern muß uns für den Mangel an spannender Handlung entschädigen, und die geistige Ausbeute, die Verherrlichung schlichter Häuslichkeit, ist kaum des großen Aufwandes wert. Offenbar ist bei Stifter das landschaftliche Motiv das erste und verlockende: die Urwaldszenerie im „Hochwald“, die Luft- und Wolkenräume im „Kondor“, die Haide im „Haidedorf“, die Pußta in „Brigitta“, die Wüste im „Abdias“, der Alpensee im „Hagestolzen“, und erst später ist zu diesem lockenden landschaftlichen Motiv eine Geschichte hinzuerfunden

worden. Stifters Helden sind die Steppe, die Wüste, die Haide, der Hochwald; aber in seiner Art und Weise, die Natur zu beseelen, sich mit kindlicher Verwunderung in ihr großes und kleines Leben zu versenken, uns in eine Stimmung zu versetzen, in welcher wir jede ihrer vergänglichsten Erscheinungen, jeden Vogel, jedes Insekt, alles, was uns sonst alltäglich erscheint, wie ein fremdartiges, bedeutsames Wunder anstaunen, in dieser Schilderung des ganzen stillen Haushaltes der Natur mit sicheren Konturen und glühendem Kolorit ist Stifter unübertrefflich; gerade das Stillleben der Empfindung, das von keinen anderen Interessen gestört wird, zaubert uns die Landschaft in seltenem Glanze vor die Seele. Bild reiht sich an Bild; unter dem Sonnenmikroskope seiner Phantasie gewinnt das Kleinste Gestalt und Leben. Man vergleiche die Waldpoesie der Romantiker und ihrer jüngsten Nachzügler mit der Waldpoesie Stifters — man wird erstaunen über die Wahrheit und Klarheit der Schilderungen dieses Autors, während dort eine phantastische Wunderthäterei in das Naturleben magische Kreise zieht, welche einen ganz anderen Mittelpunkt und andere Radien haben. Freilich geht diese Klarheit des Einzelbildes, die bei Stifter so wohlthuend hervortritt, oft für das größere Gesamtbild verloren, indem die Panoramenmalerei Stifters sich leicht selbst überbietet, und die Phantasie, welche zu sehr von jedem kleinen Bilde in Anspruch genommen wird, sich das Ganze mehr mosaikartig zusammensetzt, als mit einem großen Blicke überschaut. Einzelne Erzählungen, wie die „Narrenburg“, erinnern an Jean Pauls wunderliche Erfindung in den „Flegeljahren“, während gleich die erste, „der Kondor“, auf das Kampanerthal hinweist; über „Abdias“ brütet derselbe orientalische Fatalismus wie über Schefers Novellen. Im „Hagestolzen“ herrscht das meiste Gleichgewicht zwischen dem Naturgemälde und der Darstellung menschlicher Handlung. Die Gefahr der „Manier“ lag für Stifters Schilderungsweise von hause aus nahe; er verfiel ihr in den „Bunten Steinen“ (2 Bde., 1853), Erzählungen mit mineralogischen Aufschriften nach Jean Paulschem Vorgang, in denen er oft banal wurde, oft dem falschen Realismus naturwissenschaftlich unpoetischer Detailmalerei huldigte, so daß man oft bunte Schlacken und Scherben von bizarrer Form in diesen Steinen erblicken mußte. Noch manierierter ist der Geschichtsroman „Witiko“ (3 Bde., 1856—67), eine schlichte chronikartige Erzählung mit einer getreuen historischen Kostümmalerei, einer bisweilen zur Verzweiflung bringenden Homerischen Objektivität, in einem altertümlich reizlosen und periodenlosen Stil, nur mit einzelnen poetischen Lichtblicken und einer Schnitz- und Ziselierarbeit, deren künstlerische Feinheit doch nicht für das geschichtliche

Tableau paßt. Trotz aller dieser Fehler nimmt Stifter durch den Stil in seinen besseren Erzählungen unter den österreichischen Prosaikern einen hervorragenden Rang ein; die Bildlichkeit ist bei ihm gleichsam mit organischer Gewalt herausgetrieben; man fühlt die intensive Kraft der Bezeichnung heraus, es ist eine Plastik des Stiles, die nirgends in Manier übergeht*).

Von allen neueren Autoren erinnert durch seinen geistigen Reichtum, durch seine geniale Frische und Unmittelbarkeit, durch eine glänzende und vielseitige Subjektivität, welche ebenso heimisch ist auf den Höhen des Geistes, wie in den Tiefen der Empfindung, Max Waldau, dessen lyrische Schöpfungen wir bereits früher gewürdigt haben, am meisten an Jean Paul, und zwar nicht an einzelne Seiten dieses Autors, sondern an seine ganze humoristische, weiche und tiefe Weltanschauung. Die Humanität, das Ideal Jean Pauls, ist auch das Max Waldaus; aber sie hat bei ihm eine bestimmtere Färbung gewonnen; sie tritt mehr aus der Heimlichkeit des Gemütes in die große Welt hinaus; sie verfolgt ausgesprochene Tendenzen der Reform; sie will die Aristokratie durch den Geist, die Demokratie durch die Form humanisieren, die Einseitigkeit der politischen Parteien in einer höheren Idee des Fortschritts verklärend auflösen. Seine Helden bewegen sich bei allem Radikalismus der Gesinnung in den Formen des Salons, die aber wieder in ihrer geistverlassenen Einseitigkeit von ihnen aufgelöst werden. Sie gehen dabei mit göttlicher Grobheit zu Werke, deren Repräsentant z. B. der genial-dämonische Weigelsdorf ist. Der moderne humane Geist, auf der einen Seite im Kampfe mit dem Vorurteile, auf der anderen mit der Roheit und Unbildung, ist der Heros der Waldauschen Romandichtungen, deren wenig geschlossene Form die Exemtionen des Humors für sich in Anspruch nimmt. Der frei spielende Humor, der sich immer aus der Welt, die er darstellt, wieder in seine eigenen Tiefen zurückzieht, verstattet der Darstellung keine geschlossene Haltung, keine durchgängige sachliche Treue, sondern erhebt sich stets mit freiem Fluge, um sich selbst zu genügen, zu jener Höhe, wo die einzelnen Gestalten nur als winzige Punkte des großen allgemeinen Lebens er-

*) Vergl. die eingehende Charakteristik Stifters in den „Porträts und Studien" des Verfassers, außerdem „Adalbert Stifters Briefe", herausgegeben von Johannes Aprent (3 Bde., 1869). Aprent gab auch „Erzählungen von Adalbert Stifter, dem Nachlaß entnommen" (2 Bde., 1869) und „Vermischte Schriften von Adalbert Stifter" (2 Bde., 1870) heraus. Außer der Novelle „Prokopus" in den Erzählungen findet sich wenig in den nachgelassenen Werken, was besondere Beachtung verdiente.

scheinen, um sich dann wieder mit aller intensiven Kraft in diese kleinen pulsierenden Punkte des Alls und ihre feinsten erzitternden Lebensregungen zu versenken. Dieser Jean Paulsche Humor beruht auf der Intuition des Gemütes, welcher die Welt durchsichtig ist, und die sich an ihren Formen und Ecken nicht stößt. Bei Jean Paul war sie so gewaltig, daß sie zur vollkommenen Gleichgiltigkeit gegen die Gestalt wurde; bei Waldau hebt sie den objektiven Weltsinn und den ästhetischen Formensinn nicht auf, wie dies vom Dichter der „Kordula" und „Rahab", der sich ja auch dem künstlerischen Maße gefügt hat, nicht anders zu erwarten ist. Noch weniger ist der Humor Waldaus ironisch eitel, wie der Humor der Romantiker, von jener Ohnmacht, von jenem Unglauben der Gestaltung, welcher die ganze Welt nur als einen Maskenscherz betrachtet und im Schaffen schon sich der Vernichtung freut, welche diese spielende Allmacht des Geistes noch glänzender bekundet. Waldaus Gestalten haben ein selbständiges Leben; er zeichnet und schildert bei aller kühnen Ungebundenheit doch mit großer Hingabe an die Personen und Sachen, die er charakterisiert, und vor haltlosen Luftsprüngen der Phantasie schützt ihn schon die Bestimmtheit und Gediegenheit seiner Tendenz. Vorherrschend ist indes auch bei ihm ein tiefes und weiches, oft ahnungsvoll erregtes Gemüt, dem eine im Glänzenden und oft im Absonderlichen schwelgende Phantasie reiche Farben leiht. Auch der Stil Waldaus entfaltet eine glänzende Pracht; er ist bald üppig ausgebreitet, bald weich sich anschmiegend, bald scharf und schlagend in seinen Bezeichnungen, nur hin und wieder von einer etwas gewaltthätigen Neuerungssucht in Wortbildungen, durch die er einen manierierten Anstrich gewinnt.

Das größte Album des Waldauschen Humors ist sein bekanntestes Werk: „Nach der Natur" (3 Bde., 1850), in welchem der dreiundzwanzigjährige Jüngling besonders in den zahlreichen Skizzen, Glossen und Arabesken, welche sich um den Rahmen der einfachen Handlung schmiegen, eine so vielseitige und reiche Bildung an den Tag gelegt hatte, daß man allgemein einen älteren, reifen, vielerfahrenen Mann für den Verfasser dieses Jugendwerkes hielt. Es sprach sich darin oft ein so kaustischer und zugeknöpfter Humor aus, daß man wohl auch deshalb berechtigt war, auf einen älteren Sonderling zu schließen, der, durch seine Lebenserfahrungen in eine herbe Stimmung versetzt, einen Teil von ihrem reichen Schatze in diesem Werke niederlegte. Der Faden der Handlung selbst war ohne alle Ansprüche, bei den Lesern in künstlicher Weise Spannung hervorzurufen, geschürzt, der Schluß in verletzender Weise gewaltsam — möglich, daß der Dichter auch hier „nach der Natur" gezeichnet hat!

Diese Zeichnungen „nach der Natur" lassen sich überhaupt schwer in irgend einer ästhetischen Kategorie unterbringen; es sind Fresken und Arabesken, Landschafts- und Sittenmalereien, Genre- und Salonbilder, Reflexionen, Kritiken, Charakterporträts — nur der rote Faden des Humors hält die flatternden Blätter zusammen. Das eigentlich schöpferische Talent des Dichters offenbart sich am meisten in der Charakterzeichnung. Weigelsdorf, Plessenberg, Stein, Felix Halden, Maria sind fein schattierte Charakterbilder, Menschen mit den feinsten geistigen Fühlfäden, aber freilich ohne naive Thatkraft. Eine mehr subjektive Spiegelung, als objektive Bethätigung des Charakters erinnert an die Jean Paulsche Darstellungsweise indem die ästhetische Reflexion über das Leben und die Welt im Vordergrunde steht. Die Welt- und Menschenkenntnis des Autors wucherte mehr in Sentenzen, als daß sie aus der Handlungsweise der Charaktere selbst hervorgeht. Wo es dagegen eine Charakteristik des ganzen Volkslebens und aller seiner provinziellen Eigentümlichkeiten gilt, da zeigt Waldau wieder eine an englische und nordarmerikanische Muster erinnernde, realistische Tüchtigkeit der Zeichnung. Frisch, ohne alle Sentimentalität und Zimperlichkeit, mit der ruhigen Klarheit und dem gewandten Humor eines Washington Irving entwirft Waldau seine schlesischen Sittenschilderungen und führt uns in das oberschlesische Volksleben und seine bunten, zum Teile kläglichen Zustände ein. Der Gutsherr, der Beamte, „der Hofegärtner," der ganze Verkehr zwischen den einzelnen Klassen der Gesellschaft, der Helotismus der Massen, die Tragödien ihrer Not, die Bildungs- und Besserungsversuche, die sich oft in naiver Weise kreuzen und entgegenarbeiten, werden uns in geeigneten Typen vorgeführt, während die Darstellung einzelner humoristischer Genrebilder, wie z. B. des gutsherrlichen Leben in dem sogenannten „Wasserpolen" unwiderstehlich auf die Lachnerven wirkt. Auch die oberschlesischen Dorfgeschichten, wie Max Waldau in der sorgfältig überarbeitenden zweiten Auflage aus dem dritten Bande, wo sie nur eine ungehörige Reminiszenz an den zweiten waren, in diesen selbst verwiesen hat, zeichnen sich durch die unverfälschte Schilderung stark naturwüchsiger Zustände aus und haben hin und wieder einen cynischen Beigeschmack, ohne in „die Jauchenpoesie" eines Jeremias Gotthelf zu verfallen.

Der zweite Roman Max Waldaus: „Aus der Junkerwelt" (2 Bde., 1850) hat die Teilnahme des Publikums nicht in gleichem Maße erregt, wie sein erstes Werk, obschon er ihm an geistiger Tiefe nicht nachsteht, und die Handlung sogar einen mehr zusammenhängenden Gang nimmt; aber die Form des Ganzen ist zu sichtlich der Jean Paulschen nachgebildet, und die ausführlichen selbständigen Extrablätter, diese bezug-

losen Abhandlungen des Humors, die sich willkürlich aufs breiteste in die Erzählung hineinschieben und nicht mit dem einzelnen Faktum, sondern nur mit dem Grundgedanken des Ganzen im Zusammenhang stehen, sind unwillkommene Hemmnisse für den Stoff suchenden Leser. Freilich gewinnt der Verfasser durch diese „Prellsteine," wie er selbst sie nennt, für die übrige Erzählung einen unangefochtenen und geschlossenen Gang; er isoliert gleichsam seine Reflexionen zu einem selbständigen humoristischen Chorus und läßt sie nicht in die Handlung mit hineinspielen. Auch ist ihr Inhalt bedeutend genug; denn es gilt, in diesen oft dithyrambischen Parabasen die Verlogenheit der sozialen Zustände, das Schönthun mit leeren Begriffen, das Prahlen mit unbegründeten Vorurteilen zu geißeln; es gilt, nicht bloß die Gesellschaft, sondern auch den Menschen auf eine physiologische Basis zurückzuführen ohne indes der Naturbestimmtheit einen fatalistischen Einfluß einzuräumen. Dennoch gewährt das Zurückprallen von diesen humoristischen Einschiebseln kein harmonisches Gefühl, und man lenkt immer wieder nur mit Mühe in die verlassenen Bahnen der Erzählung ein, wo das Interesse für die Helden des Romanes stets von neuem angefacht werden muß. Einer dieser Helden leidet an einem organischen Herzfehler, der in seinen pathologischen Einwirkungen auf den Charakter mit großer Wahrheit geschildert wird. Litt doch der Dichter selbst, obwohl ihn ein nervöses Fieber, der für Oberschlesien so verhängnisvolle Typhus, in der Blüte seiner Jahre dahinraffte, an einer solchen Hypertrophie des Herzens, die auch psychologische Wirkungen hatte, sich in einer Fülle von Plänen und Anfängen zeigten, in jener unsteten Seligkeit einer unentschlossenen poetischen Schwelgerei, der immer neue, immer glänzendere Stoffe vor die Seele treten, und die sich fortwährend so überbietet, daß sie zuzuschlagen vergißt. Die krankhafte und hastige Beweglichkeit Max Waldaus gerade in seinen letzten Lebensjahren, die unvergleichliche Selbstvergessenheit, mit welcher er sich für die Arbeiten anderer, mochten es nun Freunde oder Fremde sein, die eben durch sie zu seinen Freunden wurden, entzückte, sie, wo es gewünscht wurde, besserte und durcharbeitete, mit Mottos versah und in Kritiken verfocht, die konsequente Durchführung des Goetheschen Wahlspruches: „Edel sei der Mensch, hilfreich und gut" haben dem jungen Dichter leider nicht vergönnt, die poetischen Früchte jahrelanger Studien zu ernten und seinen großen historischen Roman: „Der Jongleur" zu vollenden, der nicht nur für die Entwickelung des Dichters selbst als ein vollkommen objektives Werk, sondern auch durch den Geist, der ihn beseelt hätte, durch die geniale Auffassung der Sirventen schleudernden Troubadours und des großen

Kampfes der schönen Provence gegen weltliche und geistliche Tyrannei auf diesem Gebiete gewiß epochemachend geworden wäre.

Die polyhistorische Seite Jean Pauls, die bei dem kenntnisreichen Waldau ebenfalls vertreten war, fand eine eigentümliche Ausbildung in Eduard Maria Oettinger aus Breslau (1808—1872), der als Redakteur des „Eulenspiegel in Berlin", des „Postillon", der „Stafette" und besonders des „Charivari" in Leipzig eine langjährige litterarische Wirksamkeit ausgeübt und später auf bibliographischem Gebiete Ausgezeichnetes und Anerkanntes geleistet hat. Dieser humoristische Autor hat von der vornehmeren deutschen Kritik nicht die verdiente Würdigung erfahren, weil er allerdings keine Ideen in seine Werke hineinarbeitete und sich um die künstlerische Architektonik nicht bekümmerte. Man vergißt aber dabei, daß seine Schriften in geistvoller Weise unterhalten, indem sie nicht nur in einem leichten pikanten Stile abgefaßt sind, sondern auch ein litterarisches Kuriositätenkabinet bilden, in welches eine Fülle von Notizen, von Anekdoten, von biographischen Illustrationen aller Art, allerdings oft in lockerer und äußerlicher Weise hineingearbeitet ist. Er übertrifft in diesem Reichtume noch bei weitem den Verfasser des Demokritos, Julius Weber, der auf diesem Gebiete sein nächster Vorgänger ist. Auch besitzt er eine reiche, erfinderische Phantasie, welche oft warm und lebendig schildert, besonders aber in pikanten Kontrasten zu zeichnen versteht. Der geistige Mittelpunkt aller seiner Schriften ist ein Epikureismus, dem er in den Memoiren eines Epikuräers: „Onkel Zebra" (3 Bde., 1842—47) ein mit vielen humoristischen Arabesken und Reliefs bekleidetes Denkmal gesetzt hat. Diese im ganzen formlose Notizensammlung, welche viel gänzlich rohes und unverarbeitetes Material bietet, enthält einzelne vortrefflich erzählte Anekdoten, in denen wir die feine Laune einzelner neuerer französischer Autoren besonders in der pikanten Steigerung der Darstellung wiederfinden. Ueber dem ganzen schwebt die behagliche Stimmung, die uns nach einem heiteren Symposion erfüllt, und das ganze Menschenleben erscheint wie ein gut besetzter Tisch mit mancherlei köstlichen Gerichten. Einen berühmten Helden des Epikureismus, einen Verehrer von Austern, Delikatessen, Primadonnen, den Komponisten „Rossini" (2 Bde., 3. Aufl., 1851), hat Oettinger in einem seiner besten Romane geschildert, in welchem er uns das harmlose Leben, Träumen, Genießen und Komponieren des genialen, italienischen Tondichters bis zu seiner jüngsten Versteinerung in Bologna, wo er Geldspekulationen trieb und den Fischmarkt kaufte und verpachtete, in höchst humoristischer Weise vorführt. Er unterbricht den Faden der Erzählung durch mancherlei kunsthistorische Glossen, die einen

Advokaten schildern. Eine reiche, aber ungezügelte Phantasie treibt ihre Gestalten wie der Wind die Wolken vor sich her. Die Mischung des Tragischen und Komischen mißglückt ihm oft durch die grelle Häufung unvermittelter Kontraste, und das Abenteuerliche, das er uns vorführt, macht selten den Eindruck des wahren Erlebnisses, sondern nur den des wüsten Traumes. Dennoch erinnern einzelne Schilderungen dieses Autors nicht zu ihren Ungunsten an Amadeus Hoffmann. Hin und wieder, wie in „Der Engel der Wogen", eine Erzählung aus der Novellensammlung „Trauter Herd und fremde Woge" (1857), erreicht er auch einen poetisch reinen Eindruck*). In anderen dagegen, wie in den „Geschichten bei Mondschein", herrscht Mord, Gewaltthat, Vergiftungen. Der Humor davon ist, daß diese gräßlichen Geschichten meist ganz lustig erzählt werden. Man darf den eigentlichen Kern dieser Geschichten nicht losschälen von ihrer oft barocken Schale; gerade die Lockerheit des Zusammenhangs der thatsächlichen Begebenheiten läßt dem aus allen Falten der Handlung herauskichernden Humor Zeit, sich in Positur zu setzen. Das geht alles traumhaft vorüber, wie ein wesenloser Spuk der Phantasie; man darf mit diesen Ereignissen nicht Ernst machen; auch der Dichter macht mit ihnen nicht Ernst. Pudelnärrisch ist aber oft die Einkleidung, die er diesen Geschichten gibt. Man tritt in die Phantasiewelt Solitaires wie in eine Tropfsteinhöhle, wo die seltsamsten Naturbärte von der Decke herabhängen und triefen und flimmern im grellen Fackelschein, der in die dauernde Nacht dringt.

Auch Wilhelm Raabe**) (geb. 1831 zu Eschershausen im Braunschweigischen, lebt seit 1862 in Stuttgart) liebt in einzelnen, besonders in den historischen Skizzen das Fragmentarische und Grelle; doch im ganzen erscheint das Phantastische bei ihm in gedämpfterer Beleuchtung, und wenn Solitaire nur in großen, verschwimmenden Umrissen zeichnet, so weiß Corvinus dagegen auch das Kleine mit liebevoller Vertiefung und feinem Humor darzustellen, wie z. B. das kleinstädtische Leben in den „Kindern von Finkenrode" (1859). Deshalb fühlt man sich bei Wilhelm Raabe heimischer, als bei Solitaire, um so mehr, als er auch das Gemüt zu ergreifen weiß, während Solitaire durch zu weit ausgreifende und gewaltsame Anläufe der Phantasie diese Wirkung verfehlt. Solitaire ist oft schwülstig, sogar ungenießbar, wie z. B. in der Strandaventura: „das Mohrenschiff"; bei Raabe herrscht ein größeres Gleichmaß des Stiles

*) Vergl. Adolf Stern, M. Solitaire (1865).

**) „Die Chronik der Sperlingsgasse" (1857); „halb Mähr halb Mehr" (1859) mit dem allerliebsten Capriccio: „Weihnachtsgeister."

und bei weit geringerer Fruchtbarkeit größere Sorgfalt der Ausarbeitung. Zu psychologischen Entwickelungen hat Solitaire weder Zeit noch Lust; er malt seine Ereignisse im Freskenstil, als wollte er sie mit Blitzen an die rabenschwarze Wand seiner Gewitternächte heften. Desto sorglicher entpuppt Raabe seine Helden und Heldinnen, doch sein Humor hat einen oft schleppenden Gang und sucht ohne innere Nötigung bizarre Formen der Darstellung. Solitaires Muse erscheint oft gallsüchtig und milzkrank, die von Raabe geneigt, alles zum guten zu wenden. Jener schreibt oft barocke Tragikomödien, dieser allzu pretiös humoristische Exkurse. In den „drei Federn“ z. B. (1865) ist die jeanpaulisierende Annahme der drei schreibenden Federn überflüssig und verwirrend für eine dürftige Handlung, während lauter barocke Sonderlinge sich breit machen. Ein höchst barocker Einfall hat Jacob Raabe seinen Roman „Abu Telfan oder die Heimkehr vom Mondgebirge“ (3 Bde., 1868) in die Feder diktiert. Ein Deutscher, der als Sklave lange Jahre im dicksten Mohrenlande vegetiert hat, kehrt zurück und findet in dem Philistertum der Heimat eine weit größere Sklaverei, als er im Mondgebirge unter der Herrschaft von Kulla Gulka gefunden hatte. In dem Roman „der Schüdderump“ (3 Bde., 1870) werden wir in die Welt der Armen- und Krankenhäuser geführt; der „Schüdderump“ ist eine Maschine, welche in der Cholerazeit dazu diente, durch Ueberkippen eine Last von Pestleichen in die Grube zu schütten. In diesem Schüdderump scheint der Dichter ein hölzernes Symbol für das Los der Armut und Krankheit gefunden zu haben. „Der Dräumlingg“ (1872) schildert eine kleinstädtische Schillerfeier in einer kleinen Stadt einer norddeutschen Sumpflandschaft. „Christoph Pechlin“ (2 Bde., 1873) ist eine internationale Liebesgeschichte mit scharfen Kontrasten deutschen und englischen Wesens. „Der Hungerpastor“ (3. Aufl. 1877), „Wunigel“ (1879) sind reich an Originalen, an barocken Bildern und Skizzen; der Skeptizismus des Autors tritt oft sarkastisch erscheinend auf, doch geht er meist in mildere, versöhnliche Beleuchtung über. Der Humor Raabes ist oft zu forciert, aber es fehlt ihm die geistige Bedeutung nicht.

Wir erwähnen hier noch die Humoresken von Theodor von Kobbe, Herrmann Schiffs drastisch-komische Novellen, von denen sich „Schief-Levinche“ durch eine treffliche Darstellung des jüdischen Lebens auszeichnet, während die Tanznovelle: „die Waise von Thamaris“ (1855) die Welt des Ballets zum Teil mit kecker Plastik darstellt, die heiteren Bilder von Laun, Prätzel u. A., Adolfs von Tschabuschnigg launigspaßhafte humoristische Novellen und Romane*) und Ludwig Steubs Roman:

*) „Ironie des Lebens“ (2 Bde., 1842); „der moderne Eulenspiegel“ (2 Bde., 1846).

„deutsche Träume“ (3 Bde., 1858), eine nicht ungeschickte und einem warmen Herzen entströmende Satire auf deutsche politische Zustände und ihre Vertreter, Minister und Bürgermeister, Redakteure und Journalisten. Heiter und drollig sind die jovialen Romane des Frankfurters Herrmann Presber, namentlich „Wolkenkukuksheim“ (1859). Auch die „Ronneburger Mysterien“ des Grafen Ulrich Baudissin (3 Bde., 1869), eines Schleswig-Holsteiners, der die Unterhaltungslitteratur mit mehreren Romanen bereichert hat, behandelt das Thema der zärtlichen Verwandten nicht ohne Humor; ebenso führt dessen Roman: „der Lebensretter“ (3 Bde., 1872) ein Lustspielthema recht anziehend durch.

Als eine bedeutende, aber in schönseliger Innerlichkeit verhauste Natur, deren schneidende Polemik gegen die Verstandesrichtung der Zeit und ihre kulturhistorischen Größen aus einem einseitigen, aber tiefen Gemütsleben hervorbricht und durch die kernhafte Originalität des Ausdruckes fesselt, erscheint Bogumil Goltz aus Warschau (1801—1870), der meist in kleinen westpreußischen Städten, zuletzt in Thorn lebte und seine kleinstädtische Einsamkeit durch Reisen in die anderen europäischen Länder und nach Aegypten, zuletzt als reisender Vorleser und Rhapsode seiner eigenen Improvisationen unterbrach. Goltz begann als echter Schüler Jean Pauls, der ja unübertrefflich ist in Schilderung der Arkadien der Kindheit und Jugend, mit seinem „Buch der Kindheit“ (1847) und „Ein Jugendleben“, biographisches Idyll aus Westpreußen (3 Bde., 1852). Es sind dies seine besten Werke, in denen wenigstens ein durchgehender Faden sichtbar ist, und die pädagogischen Idyllen, die Apotheosen der Natur und des Frühlings, die mit der Wärme einer elegisch sich zurückträumenden Erfindung gepaart sind, lassen sie als die gelungensten Nachdichtungen Jean Pauls erscheinen. Der Onkel mit seinen „Humoren“, seinen Sonderlingslaunen, seiner knorrigen Originalität ist das Prototyp der Goltzschen Muse; der Gegensatz der Natur und Kultur, den er vertritt, sowie die beliebtesten Gedankengänge dieses vielgewanderten Einsiedlers finden sich in den späteren Schriften von Goltz wieder. Auch er wurde „Tourist“; sein Werk: „Ein Kleinstädter in Aegypten“ (1853) enthält die oft geistreichen Reflexionen und lebendigen Schilderungen, welche der westpreußische Autor den Pyramiden und dem Nil abgewann. In so grandiosem Stil zum Teil diese Reisebilder entworfen sind, so stört doch die Willkürlichkeit und Zufälligkeit der Betrachtungen, die mit den Gegenständen oft nur aufs lockerste verknüpft sind, und das zur Schau getragene Gefühl eignen Unbehagens. Die Resultate seiner übrigen Reisen hat Goltz niedergelegt in dem Hauptwerke: „Der Mensch und die Leute“ (5 Hefte, 1858) mit der er-

gänzenden Studie: „Die Deutschen“ (2 Bde., 1868). Diese ethnographischen Studien zeugen von scharfer Beobachtung und obwohl sie nicht systematisch gegliedert sind, sondern sich in einem Sprühfeuer von Aphorismen bewegen, so ist doch die geistige Summe, die man nach der Lektüre dieser Schriften zieht, eine sehr respektable. In den „Typen der Gesellschaft“ (2 Bde., 1860), „die Bildung und die Gebildeten“ (2 Bde., 1864) und andern Schriften geben sich seine Antipathien gegen die moderne Kultur- und Litteraturbarbarei, die er als ebenso viele „Geistesenergien“ bezeichnet, ein satirisches Fest. In der Beurteilung der großen Dichter zeigt Goltz indes große Einseitigkeiten und Schiefheiten. Unter den „Typen der Gesellschaft“ zeichnet Goltz die Pedanten, Philister, Renommisten, Taugenichtse, vor allem aber die Frauen, ein Lieblingsthema, auf das er immer von neuem zurückkommt. Die kleineren zahlreichen Schriften des Autors, Skizzen zur Charakteristik der Nationen, der Stände u. s. f. reich an Citaten, Parallelen, Grillen und Schrullen, Aus- und Einfällen zerbröckeln doch zu sehr in Atome und ermüden durch die Manieriertheit der Form. Ein litterarischer Sonderling wie Goltz konnte natürlich keine Schule bilden; gleichwohl fand er einen gleichgesinnten Jünger in Otto Spielberg: „Träumereien eines Kleinstädters“ (1865).

Wenn der bärbeißige, bildungsfeindliche Eremit von Gollup und Thorn mit seinen humoristischen Kreuz- und Querzügen und satirischen Kernschüssen eine „Spezialität“ blieb, so gilt dasselbe noch mehr von einem anderen humoristischen Autor, der das plattdeutsche Idiom zu einer klassischen Sprache des Humors erhob, und sich einer so glänzenden Popularität erfreute, wie kaum ein anderer deutscher Dichter. Denn seine Werke wurden „Mode“ und die Mode ist eine Tyrannin, welche selbst die Widerstrebenden zwingt, sich mit ihren Schützlingen zu beschäftigen. Es wurde Mode, plattdeutsch zu studieren, um die Werke von Fritz Reuter lesen zu können. Geboren 1810 zu Stavenhagen in Mecklenburg-Schwerin, bezog Reuter 1831 die Universität zu Jena, wurde in die burschenschaftlichen Untersuchungen nach dem Frankfurter Attentat verwickelt und zu dreißigjähriger Festungshaft verurteilt, die er teils in Silberberg, teils in Glogau in der Hausvogtei in Berlin, in Graudenz und Dömitz verbrachte, bis die Thronbesteigung König Friedrich Wilhelm IV. 1840 ihm die Freiheit wiedergab. Er nahm seine Studien in Heidelberg wieder auf, wurde dann ein Landwirt, ein „Stromer“, sah sich nach dem Tode des Vaters genötigt, in Treptow Privatstunden zu geben, bis 1853 seine erste Gedichtsammlung „Läuschen un Rimels“ erschien, womit er eine der erfolgreichsten litterarischen Karrieren der Neuzeit begann. Er zog 1856

nach Neu-Brandenburg, lebte seit 1863 in einer komfortabeln Villa in Eisenach, wo er 1874 starb. Eine krankhafte Neigung zum Trunk hatte seine späteren Lebensjahre verkümmert und in ihm ein unheilbares Siechtum hervorgerufen.

Auch Fritz Reuter, wie Bogumil Goltz, entfaltet seinen gesunden Humor mit manchen das Zwerchfell erschütternden Schriften am glänzendsten, wo er uns Wahrheit und Dichtung aus seinem eigenen Leben gibt. Darum stehen die Schriften: „Ut de Franzosentid“ (1860), „Ut mine Festungstid“ (1862), „Ut mine Stromtid“ (1862—64), namentlich das letztere, im Mittelpunkte seiner Produktionen. Eine kernhafte, gesunde Anschauung des Lebens, mit tiefer elegischer Beleuchtung, die über den Jugenderinnerungen schwebt; scharfe Beobachtung merkwürdiger Menschenexemplare, wie sie namentlich auf dem Lande und in kleinstädtischen Kreisen gedeihen, und ein unverwüstlicher Humor, der sich im Inspektor Bräsig in „Ut mine Stromtid“ seinen Helden schafft: das sind die Vorzüge dieser Werke, welche durch die Naivetät des plattdeutschen Dialektes wesentlich hervorgehoben werden. „Ut de Franzosentid“ schildert die Stimmung der Gemüter vor der großen Katastrophe von 1812; es sind Erinnerungen der Kindheit, aber verwebt zu ansprechender Handlung. „Ut mine Festungstid“ schildert das ungebrochene Märtyrertum des Burschenschafters und imponiert durch den heitern Geist, den es nicht nur nachträglich in jene Leidensepoche hineinträgt, sondern der aus der ganzen Detailmalerei derselben hervorgeht. In „Ut mine Stromtid“ blüht eine ganze mecklenburgische Landschaft auf und trägt die wunderbarsten Blüten von Menschenexemplaren in Kraut und Unkraut: Männlein und Weiblein der verschiedensten Sorte, Junker, Juden, Advokaten, Pastoren jeder Richtung, altadelige Fräulein und böse Sieben; mitten unter ihnen aber erhebt sich als der Typus des Reuterschen Humors der wackere Bräsig.

Weniger glücklich ist Reuter in seinen freien Phantasieschöpfungen; er bedarf eines festen gegebenen Anhalts, eines autobiographischen Gerüstes, um die Feuerwerke seines Humors lustig spielen zu lassen. „Hanne Nüte“ (1859), eine Dorfgeschichte in Versen, „Reis' nah Belligen“ (1855), „Kein Hüsung“ (1857), können es nicht mit jenen Hauptwerken Reuters aufnehmen. „Dörchläuchting“ (1866), eine kulturhistorische Novelle, die an dem Hofe von Mecklenburg-Strelitz spielt zur Zeit des siebenjährigen Krieges, flößt für die Hauptpersonen kein Interesse ein, nur die Nebencharaktere, wie der Bäcker Schult und seine Frau und der Konrektor sind mit komischer Kraft ausgemalt. „De Reis' nah

Konstantinopel" (1867) ist wohl die schwächste der Reuterschen Kompositionen.

Man hätte nach dieser glänzenden Einführung des mecklenburgischen Plattdeutsch in die Litteratur glauben sollen, daß Fritz Reuter eine große Schule begründen, daß das Plattdeutsch jetzt dem Hochdeutsch überall auf litterarischem Gebiet eine siegreiche Konkurrenz machen werde. Doch wie auch die realistische Richtung nicht bloß das bedeutende komische Talent des Autors, sondern auch die dorfgeschichtliche und kleinstädtische Lebenswahrheit im frischen Naturquell des Volksidioms hervorheben mochte: Fritz Reuter blieb der einzige nennenswerte Vertreter des plattdeutschen Dialekts; seine Werke hatten indes einen Erfolg, der jeden andern eines gleich strebenden Autors überflüssig machte*).

Wir wenden uns jetzt zu zwei Autoren, in denen sich der deutsche Humor schon mehr an den modern englischen Mustern eines Dickens und Thackeray herangebildet und, ohne den Reichtum des deutschen Gemüts zu verleugnen, doch mit realistischer Tüchtigkeit die Verhältnisse des Lebens ausmalt: Karl von Holtei und Friedrich Wilhelm Hackländer. Wir haben den Veteranen des fahrenden Litteratentums schon bei Gelegenheit seiner lyrischen und dramatischen Leistungen gewürdigt; hier, auf dem Gebiete des Romanes fand er Gelegenheit, die Fülle seiner Lebenserfahrungen in bequemer Breite zu entwickeln und seine Plaudereien, die er bereits in seiner Selbstbiographie („Vierzig Jahre", 6 Bde., neue Aufl. 1862), einem sehr interessanten Beitrag zur neuen deutschen Kultur- und Theatergeschichte, mit zwanglosem Behagen ausgesponnen, in eine etwas festere und zusammenhängendere Form zu gießen. Karl von Holtei ist unsere litterarische Wanderratte; er vertritt die Poesie der herumziehenden Künstler und Handwerker, die Sehnsucht in die blaue Ferne, die kleinen Abenteuer des Reise- und Wirtshauslebens und weiß aus dem Reichtume des Selbsterlebten die pikantesten Anekdoten und drolligsten Historien in den Gang seiner Romane zu verweben. Seine Muse ist nicht gerade keusch und zimperlich, aber auch ohne Frivolität; denn sie sucht zwar die sittlichen Dissonanzen auf, ruht aber doch mit Behagen auf einem volltönenden sittlichen Akkorde aus. Sein Stil ist der Stil gesellschaftlicher Unterhaltung, nicht immer rein und säuberlich, selten gehoben und hinreißend, aber stets fließend, lebendig, sachlich bezeichnend und interessierend. Die Poesie des Stilllebens, die warme, deutsche Idylle, begrüßt uns oft

*) Seine Haupterzählungen erschienen unter dem gemeinsamen Titel: „Olle Kamellen" (6 Bde., 1861—66); seine „sämtlichen Werke" in 12 Bänden (1863—66). Eine Biographie und Charakteristik Reuters gab Otto Glagau heraus.

mit ihrem ganzen Zauber, und zwar um so eigentümlicher, je mehr der Dichter sie in ungewöhnliche Verhältnisse verlegt. „Die Vagabunden" (6. Aufl. 1880) behandeln das künstlerische Proletariat, der Roman: „Ein Schneider" (3. Aufl. 1862) das Leben des Handwerkers. Beide sind Volksromane, aus dem Volksleben ohne ängstliche Tendenzen und Prinzipien frisch herausgeschrieben; doch „die Vagabunden" haben den größeren Reiz eines bunt bewegten Lebens voraus; sie sind kecker und doch minder anstößig; sie führen uns in originelle Lebenskreise, die wohl schon hier und dort von unseren Romanautoren berührt, niemals aber so in ihrer ganzen reizvollen Mannigfaltigkeit erschöpft worden sind. Das Völkchen der Schaubuden, der Menagerien, der Kunstreiterarenen, der Wachsfigurenkabinete läßt uns in die Geheimnisse seiner bunten Welt blicken; der Taschenspieler, der Jongleur, der Puppenspieler, der Riese außer Diensten, der jetzt Zwerge zur Schau umherführt, die sonderbarsten Gestalten bilden einen Rahmen von Arabesken um das Bild des Helden selbst, der als ein neuer Wilhelm Meister seine Lehr- und Wanderjahre und einen Bildungskursus der Liebe in diesen niederen Sphären der künstlerischen Produktion durchmacht. Von höheren künstlerischen Gestalten ragen nur Ludwig Devrient und Paganini aus diesem Getümmel der Liliputer hervor. Wenn wir zugeben müssen, daß die Erfindung dieses Romanes vortrefflich und spannend ist, daß im betäubenden Lärmen des ganzen abenteuerlichen Treibens doch nicht die Akkorde des Gemütes verhallen, sondern oft in weicher und zauberischer Weise austönen, daß alles klar und lebendig, frisch und scharf vor uns hintritt, und jedes einzelne Bild nur dazu dient, das ganze Gemälde des Vagabundentums zu vollenden, kurz, daß Holtei hier die Quintessenz seines Lebens, Dichtens und Trachtens zusammengedrängt hat, so räumen wir damit diesem Romane eine ebenso hervorragende, wie eigentümliche Stellung unter den Werken der Zeitgenossen ein, indem frische Anschaulichkeit ohne aufdringliche Breite und munterer Humor ohne ermüdende Abschweifungen uns gern die unleugbare Flüchtigkeit der Darstellung übersehen lassen. Mehr tritt dieser Fehler und daneben eine gewisse Hinneigung zum Trivialen in dem Roman: „Ein Schneider" hervor, indem Holtei hier die Poesie des Handwerkertums nicht rein gehalten, sondern durch die Ausnahmeverhältnisse, in die er seinen Helden bringt, mit fremden Elementen verfälscht hat. Die Frische der Schilderung und ein gesunder Humor verleugnen sich indes auch hier nicht. Barteloni, Zachäus und die anderen Charaktere im „Schneider" sind zwar mit Konsequenz durchgeführt, doch fehlt ihnen ein gewisser poetischer Reiz; es ist das unveredelte, derbe Leben ohne alle

humoristische Spiegelung. Bedeutender ist „Christian Lammfell“ (4. Aufl., Jubil.-Ausg., 1878) ein Roman, in welchem Holteis Muse ihre ernsten, weihevollsten Saiten ertönen läßt und uns zugleich Tiefen des Gemütes enthüllt, die uns mächtig ergreifen. Was Holtei vor anderen auszeichnet, und was ihm bei größerer künstlerischer Beschränkung einen hervorragenden Rang unter den deutschen Romanautoren verbürgen würde: das ist seine Genialität im Naiven, die schlagende Darstellung der Empfindungsweise einfacher Gemüter, naiv edler Naturen. Es ist bewundernswert, mit wie einfachen Mitteln oft im „Christian Lammfell“ ein großer Eindruck erzielt wird, wie einzelne Aeußerungen und Schilderungen gerade durch ihre schlichte, treuherzige Wahrheit überraschend wirken! Gern nimmt man viele Ergüsse einer wenig Maß haltenden Geschwätzigkeit mit in den Kauf, denn es überwiegt die Fülle gemütvoller, humoristisch ansprechender Plaudereien, die zugleich dem Charakter des Helden z. B. des alten Husaren Lammfell und des Magisters Rätel, angemessen sind. Das provinzielle schlesische Gepräge, das den Charakteren und der ganzen Diktion aufgedrückt ist, gibt der Darstellung größere Bestimmtheit, Originalität und Volkstümlichkeit und läßt die reiche Gemütswelt in bunteren Farben spielen. Die Handlung geht durch drei Generationen hindurch, ohne sonderlichen Reichtum an neuen Motiven, aber stets belebt durch einen warmen Humor, einen Humor des Herzens, bei dem man die blendenden geistigen Lichter kaum vermißt. Der Charakter des Helden selbst, welcher dem modernen Ungenügen und autonomischen Trotze in seiner kindlichen Zufriedenheit und unerschütterlichen Duldsamkeit schroff gegenübersteht, ist mit meisterhafter Konsequenz durchgeführt, eine der reinsten und wolkenlosesten Naturen, welche die deutsche Romanlitteratur aufzuweisen hat. In dieser Beziehung ist besonders Lammfells Briefwechsel mit dem alten Magister Rätel klassisch zu nennen.

Ermuntert durch den Erfolg, hat sich Holtei in späterer Zeit einer sehr redseligen Produktivität ergeben. „Noblesse oblige“ (2. Aufl. 1861) ist ein durch seinen Grundgedanken ansprechender Roman, der „Mord in Riga“ eine der wenigen spannenden und kurzatmigen Geschichten Holteis, „die Eselsfresser“ (2. Aufl. 1861), ein derb volkstümlicher holzschnittartiger Schwank, in welchem freilich die höheren Elemente der Romandichtung nur in einer untergeordneten Weise behandelt sind, „Haus Treustein“ (3 Bde., 1866) ein schlesischer Adelsroman mit einem stark reflektierenden Grundzug, adelsfreundlich in den Reflexionen, in den auf die Spitze gestellte Szenen, aus dem high life, an Spielhagen erinnernd. „Die alte Jungfer“ (1869), ein anziehendes Seelenge-

mälde, in welchem mit einfachen Mitteln eine ergreifende Wirkung erzielt wird. Vom keckſten Humor dagegen, der an Gilblas erinnert, zeugen die „Erlebnisse eines Livreedieners“ (3 Bde., 1868). Ein Veteran der Livree schreibt seine Memoiren, die uns durch dick und dünn führen; denn so vielfach auch der Herausgeber sich rühmt, das Allzunackte verschleiert zu haben, so weiß man doch, daß Holtei in bezug hierauf nicht allzu ängstlich zu Werke geht. Wir besinnen uns auf die Photographie einer weiblichen Unschuld, die im Hemdchen dasteht und aus Schamgefühl hierüber dasselbe in die Höhe zieht, um ihr Gesicht zu verbergen, unbekümmert darum, daß sie dadurch ihre Situation nur verschlechtert. Aehnlich kommt uns die Schamhaftigkeit der Holteischen Muse vor, wenn sie sich rühmt, eine editio castigata veranstaltet zu haben. Gleichwohl ist der Dichter durchaus nicht frivol zu nennen; er malt nicht mit Behagen Situationen aus, welche die Sinnlichkeit reizen; er gefällt sich nur in der Darstellung absonderlicher Geschlechtsverhältnisse, wie denn in dem vorliegenden Roman unser Held einmal dazu benutzt wird, einen Incest zu maskieren, ein anderes Mal in den widerlichen Kreis männlicher Prostitution hineingerät. Alle die Liebesabenteuer spielen mit herein, doch schwärmt der sonst wackere Livreediener zu sehr für seine Livree und seine Dienstbarkeit. Oft gewinnt es den Anschein, als betrachte nicht nur Schmidmeier, sondern auch der Verfasser seiner Memoiren die Livree als das eigentliche Staatskleid der Menschheit.*)

Ein anderer Autor, Friedrich Wilhelm Hackländer aus Burtscheid bei Aachen (1816) den wir bereits als Lustspieldichter erwähnt haben, zeichnet sich ebenfalls durch einen naiven Humor aus, der seinen deutschen Charakter behauptet, wenn man ihm auch anmerkt, daß er bei Dickens in die Schule gegangen ist. In der That erinnert Hackländer von allen deutschen Schriftstellern am meisten an diesen englischen Autor. Von Holtei unterscheidet sich Hackländer durch eine mehr objektive, künstlerische Haltung, während Holteis naturwüchsige Darstellungsweise immerfort mit den vollsten Segeln des Gemütes fährt. Bei Holtei tritt die innere, bei Hackländer die äußere Welt mehr in den Vordergrund. Hackländer ist ein vortrefflicher Genre- und Sittenmaler, immer graziös, immer voll Anstand, auch wo er die niedrigsten Lebensgebiete, die bedenklichsten Situationen berührt. In der Technik des Romanes hat er eine größere Meisterschaft, als Holtei, der die Handlung frischweg wie ein Stromgott aus seiner Urne gießt, während Hackländer auf ihre künstlerische Ver-

*) Karl von Holtei, „Erzählende Schriften“. Gesammelte Volksausgabe. 37 Bde.

schlingung, auf geschickte Beleuchtung und Draperie, auf wohl vorbereitete Ueberraschungen große Sorgfalt verwendet. Beide sind sich indes darin verwandt, daß ihr Humor niemals in dem einzelnen Lebensbilde, das sie uns vorführen, ohne Rest aufgeht, sondern daß die ganze Tiefe der Natur und des Lebens der Grund ist, aus dem er emportaucht; dort bei Holtei mit religiösem Anfluge, mit warmer Gottergebenheit, mit rührenden elegischen oder idyllischen Anklängen, hier bei Hackländer mit jener modernen Humanität, welche mit beißendem Spotte die Lüge gesellschaftlicher Formen geißelt, aber den echten Kern des Menschlichen in allen Ständen, in allen Gestalten verklärt. Hackländers Naturschilderungen sind von großer Lieblichkeit; seine Sittenschilderungen atmen kernigen Humor und jenes Wohlwollen, das um die Lippen eines Dickens spielt, wenn er uns irgend ein sonderbares Produkt unserer modernen Zustände in seinem humoristischen Zauberspiegel vorführt. Unsere meisten Romanautoren haben eine akademische Bildungsschule durchgemacht, die für die ideelle Bereicherung des Geistes günstiger ist, als für die Auffassung praktischer Lebensverhältnisse. Das Auftreten von Schriftstellern, denen zwar diese Durchbildung fehlt, die sich aber in den verschiedensten Kreisen praktischer Thätigkeit bewegt haben, bringt stets einen Hauch von Frische und Unmittelbarkeit mit sich, der in der Litteratur wohlthuend berührt. Von Hackländer weiß man, daß er sowohl in kaufmännischen als militärischen Verhältnissen gelebt, daß er eine Reise nach dem Orient gemacht, daß er längere Zeit als Sekretär des Königs von Württemberg thätig gewesen, daß er den italienischen Feldzug Radetzkys mitgemacht und im preußischen Hauptquartiere der Einnahme von Rastatt beigewohnt hat. Da ihm vorzugsweise das eigene Erlebnis die Feder in die Hand gab, so haben auch seine meisten humoristischen Schriften einen autobiographischen Charakter. Seine kaufmännischen Erfahrungen spiegeln sich in „Handel und Wandel“ (2 Bde., 1850) in einer oft ergötzlichen Weise, „Ein Augenblick des Glückes“ (2 Bde., 1847) entrollt uns Bilder aus dem Hofleben in satirischer Beleuchtung; Skizzen aus seinem Kasernenleben finden wir in dem „Soldatenleben im Frieden“ (1844) und in den „Wachtstubenabenteuern“ (1845), während die „Bilder aus dem Soldatenleben im Kriege“ (2 Bde., 1849—1850) Szenen aus jener bewegten Epoche der neuesten Zeit geben, welcher als Zuschauer beizuwohnen dem Verfasser bei einigen ihrer entscheidendsten Krisen vergönnt war. Er bewegt sich hier auf einem Gebiete mit den militärischen Touristen der Neuzeit, einem Julius von Wickede und Wilhelm von Rahden, aber während es diesen mehr auf die geschichtlich oder statistisch treue Darstellung der Ereignisse und Verhält-

nisse ankommt, wenn sie dieselben auch hin und wieder mit humoristischen Elementen würzen, so ist bei Hackländer das Künstlerische einer humoristischen Genremalerei diejenige Seite, auf welche das größte Gewicht zu legen ist.

Der Humor des Soldatenlebens ist in neuester Zeit mit besonderer Vorliebe von unseren Schriftstellern abgeschöpft worden, auch Hackländer ist in einem späteren Romane „Der letzte Bombardier“ (3 Bde., 1871) wieder zu demselben zurückgekehrt, wenngleich er hier die genrebildliche Darstellung mit Sensationsmotiven zersetzt hat. Und zwar gilt der Humor nicht dem Leben im Felde, sondern dem Soldatenleben im Frieden, dem Wachtstubenabenteuer, der Kaserne und dem Exerzierplatze und allerlei schnauzbärtige und leichtlebige Charaktere heben sich von diesem Hintergrunde ab. Neben Hackländer hat auf diesem Felde besonders A. v. Winterfeld Lorbeeren gepflückt; er hat Garnison-, Kadetten- und Manövergeschichten und zwölf Bände „humoristischer Soldatennovellen“ (1865), mehrere Bände „Humoresken für Sopha und Eisenbahnkoupee“ veröffentlicht und ist unermüdlich, immer neue soldatische Skizzen für die Koupee- und Wachtstubenlektüre hinzuwerfen. Wenn wir die „Abenteuer des Lieutenant Puhlmann“ (1865) lesen, so taucht ein vergessenes Muster vor uns auf, der selige Julius von Voß, der das preußische Offiziersleben im Anfange des Jahrhunderts mit so vieler Keckheit geschildert hat. Doch die Zeiten sind anders geworden; die Offiziere Winterfelds sind nicht mehr die Junker des wackern Voß. Winterfeld hat sich inzwischen auch in größeren komischen Romanen*) versucht, die mit vieler Laune geschrieben, aber oft zu breit sind und im Stil zu häufig ins Triviale, ins possenhaft Burleske verfallen.

Auch Graf Stanislaus Grabowski hat die humoristische Militärnovelle, neben Sensationsromanen von größerem Anlauf, in Pacht genommen,**) ebenso August Ewald König, der zahlreiche Soldatengeschichten verfaßt***) hat. Auch Heinrich Mahlers „Militärische Bilder“ (1860) sind zu erwähnen.

---

*) „Der Winkelschreiber“ (3 Bde., 1869); „Fanatiker der Ruhe“ 4 Bde., (1869); „Modelle“ (4 Bde., 1868); „Narren der Liebe“ (1872); („der Fürst von Montenegro“) (4 Bde., 1876); „Ein bedeutender Mensch“ (4 Bde., 1877); „Der Mops“, (4 Bde., 1877) u. a.

**) „Militärische Humoresken“ (4 Bde., 1860—64); „Neue militärische Humoresken“ (2 Bde., 1865); „Neue Bilder aus dem Soldatenleben“ (2 Bde., 1867); „Die fidele Säbeltasche (1 Bd.).

***) „Bei der Infanterie“ (2 Bdchn., 1865); „Kaserne und Säbeltasche“ (2 Bde., 1864); „Wachtstube“ (1865); „Lust und Leid im ersten Stock“ (2 Bde., 1864).

Was Hackländers Schriften betrifft, so herrscht in ihnen eine gesunde Auffassung und Beobachtung, die Kunst, dem unscheinbarsten Ereignisse eine glückliche Seite abzugewinnen, auf der es in humoristischen Farben schillert und das Gemüt heiter anmutet, ein Reichtum an gut verwerteten Anekdoten, anschaulichen Schilderungen und treffenden Charakterzügen. Der Humor gibt seinen Helden die geistige Freiheit, mit welcher sie über den beschränkten Verhältnissen stehen, und die sich ohne aufdringliche Reflexionen in der Haltung des Ganzen ausspricht. Alle diese Vorzüge befähigten Hackländer ohne Frage, größere Romane zu schaffen, die indes nicht bloß eine Mosaik von Genrebildern darstellten, wenn auch das genrebildliche Element in ihnen vorwog, sondern auch Reichtum an Erfindung an den Tag legten und die einzelnen Skizzen an einen Faden spannender Erzählung reihten. Selbst ein träumerisches und grotesk-phantastisches Element kam zur Geltung; poetische Stimmungen tönten harmonisch aus, und in sanft geschweiften Linien und Arabesken schwebte ein sinniger Geist um die starren Formen der äußern Welt. Zwar konnte man z. B. in den „namenlosen Geschichten“ (3 Bde., 1851) keine tiefere Idee entdecken, welche aus der sonst gut erfundenen Fabel uns als eine Trägerin des Ganzen entgegengetreten wäre; doch dafür entschädigte in reichem Maße die Fülle köstlicher Einzelnheiten, die treffliche Zeichnung des sozialen Lebens in seiner „ständischen“ Sonderung, der aristokratischen und bürgerlichen Kreise, der Hof- und Theaterverhältnisse. Welche ansprechenden Bilder, die sich nur nach Cruikshanks Bleistift sehnen, sind der Stadtrat Schwämle, die Honoratiorentochter, der Schneider Dubel, der Doktor Stechmaier, dessen erstes theatralisches Debüt mit außerordentlicher humoristischer Meisterschaft geschildert ist, der schielende Gevatter, der neue General-Intendant! Ueberall begegnen wir dem Manne von Welt, der seine Helden nirgends gegen die passende Form verstoßen läßt, der einen Marstall mit so genauer Kenntnis schildert, wie die Requisitenkammer eines Theaters, und seine hippologischen und architektonischen Passionen zu Nutz und Frommen des Lesepublikums zu verwerten weiß. Ebenso großes Lob verdient der sittliche und versöhnende Geist, der die Ereignisse zu harmonischer Lösung verknüpft. Wenn wir in diesem Roman noch einen belebenden Grundgedanken vermissen, so zeigt uns Hackländers „Europäisches Sklavenleben“ (4 Bde., 1854), daß der Autor auch nach dieser Seite hin in fortschreitender Entwickelung begriffen ist, indem hier das gegenseitige Abhängigkeitsverhältnis, das, in unserer modernen Kultur begründet, durch alle Stände hindurchgeht, in größtenteils köstlichen Skizzen dargestellt ist. Von den neueren Romanen Hackländers heben wir das

„Geheimnis der Stadt“ hervor (3 Bde., 1868), in welchem eine Kriminalgeschichte in dem eigentümlich humoristisch plaudernden Ton dieses Autors behandelt ist. Der Held des Romans ist ein vornehmer Falschmünzer, Herr von Rivola, der durch die geschickten Kombinationen eines Polizeirats entlarvt und zum Selbstmorde getrieben wird. Dieser Polizeirat ist dabei ein ganz jovialer Mann, obgleich der Humor, mit dem er sein Opfer am Feuer schmoren läßt, etwas Kannibalisches hat. Der Roman ist reich an spannenden Ingredienzien und köstlichen Genrebildern, wie das Fest des Stadtschultheißen und der Nachmittags-Kaffee der Frau Revisorin. Bewundernswert ist die Genauigkeit der Detailschilderung, namentlich was die Fabrikation der Banknoten und ihre Fälschung betrifft*). Allerlei nur teilweise aufgeklärte Sensationsmotive enthält der Roman: „Kainszeichen“ (4 Bde., 1874), der wieder durch echt humoristische Schilderungen des städtischen Lebens, namentlich geschwätziger und kleinlicher Frauenkreise, sowie des modernen Bankschwindels, das Interesse fesselt.

Mit diesen Betrachtungen über den neuen Roman schließen wir den Ueberblick über die Entwickelung unserer Nationallitteratur in diesem Jahrhunderte, nicht ohne die Hoffnung, daß, wer mit unparteiischem und wohlwollendem Geiste unsere Darstellung verfolgt hat, der es nicht auf die kritische Rechthaberei, sondern auf unparteiische Charakteristik der litterarischen Erscheinungen, auf die thatsächliche Feststellung unserer modernen Litteraturschätze ankam, jene pessimistische Auffassung nicht teilen wird, welche von einem „Verfalle“ unserer Litteratur fabelt und, wo sie sich mit anscheinender kritischer Unfehlbarkeit vordrängt, nur dazu dient, unsere schaffenden Talente zu entmutigen und die Teilnahme einer nach so vielen Richtungen hin thätigen Zeit von der litterarischen Produktion abzulenken. Wer unsere Nationallitteratur verurteilt, verurteilt die Nation selbst; — wir glauben an ihre freudige Entwickelung und haben die Aktenstücke derselben auf litterarischem Gebiete so treu und erschöpfend wie möglich gesammelt.

---

*) „Hackländers Werke“ (60 Bde., 1860—75); wir erwähnen noch: „Fürst und Kavalier“ (2 Bde., 1866); „Künstlerroman“ (1866); „Der Wechsel des Lebens“ (3 Bde., 1863); „Geschichten im Zickzack“ (1871).

Ende des vierten Bandes.

Alphabetisches Register.



Breslau. Eduard Trewendts Buchdruckerei (Setzerinnenschule).



Inhalt des vierten Bandes.

Dritter Teil.

Die Modernen.

Fünftes Hauptstück.

Das moderne Drama.

Sechstes Hauptstück.

Der moderne Roman.